Zona Literară

revistă de cultură şi atitudine

Anul V, Nr. 11-12, Noiembrie - Decembrie, 2015

Paul Gorban, Ioana Petcu, Dana Ţabrea, Vlad Nedelcu, Maria Pilchin, Dan-Liviu Boeriu, Şerban Axinte, Livia Iacob, Cătălina Kelaro, Angela Nache Mamier, Dorin Cozan, Adrian Marin, Alexandru Voicescu, Bogdan Moisa, Hanna Bota, Laurenţiu Trifan, Oana Hemen, Dorin Cozan, Raul Bribete, Silvia Goteanschii, Ioana Andrada Tudorie, Flavia Adam, Ovidiu Raul Vasiliu, Doina Dimitriu Ursache, Ciprian Iulian Şoptică, Mircea Oprea, Friedrich Michael, Mircea Rusu, Dinu Olărașu, Ioan Mateiciuc, Călin Vlasie, Mariana Codruţ, Maria Borio, Adi Cristi.

Cuprins:

timEditorial

Paul Gorban, *Comunicarea lapidară de pe Facebook* / 1

visual & virtual

Ioana Petcu, *Artă cu impurități. Sergio Caballero* / 3
Dana Țabrea, *Așteptând-o pe Cântăreața cheală ("bufoniada" lui Radu Nica)* / 8
Vlad Nedelcu, *Tineri artiști ieșeni într-o colecție particulară* / 13

laptopisețul literar

Maria Pilchin, *Călin Vlasie: poeme zburătoare* / 17
Dan-Liviu Boeriu, *Memento mori* / 21
Șerban Axinte, *Complexul capodoperei* / 24
Livia Iacob, *O artă poetică în răspăr* / 28
Cătălina Kelaro, *Prologul unui mare debut liric* / 36
Angela Nache Mamier, *Flavia Adam: peregrinări între realitate și hazardul subiectiv al inconștientului* / 39
Dorin Cozan, *De la Cotnari la Bethleem e o aruncătură de băț* / 149

avatar

Doina Dimitriu Ursache, *Tematica lui Giacomo Puccini, de la idee și libret la creația de operă* / 97
Ciprian Iulian Șoptică, *Spiritul grec – o analiză psihologică E. R. Dodds* / 104
Mircea Oprea, *Ambiguitatea dublului și suspiciunea duplicității* / 112
Friedrich Michael, *Parousia elină în poezia lui Ion Barbu* / 122

literatură & kafteală

Adrian Marin, *Artele marțiale moderne, după 30 de ani – despre roninii viitorului, simulacre și academii militare capitaliste* / 42

proza

Alexandru Voicescu, *Malad (fragment)* / 53
Bogdan Moisa, *Prințul nigerian* / 58
Hanna Bota, *Când în fiecare zi e joi* / 62
Laurențiu Trifan, *Cu Natasha în zona de frontieră* / 67

mouse liric

Oana Hemen / 76, Dorin Cozan / 79, Raul Bribete / 84, Silvia Goteanschii / 87, Ioana Andrada Tudorie / 90, Flavia Adam / 92, Ovidiu Raul Vasiliu / 95

folkever

Mircea Rusu: *Poezia e prima ureche în care a șoptit Dumnezeu.* Interviu realizat de Ioan Mateiciuc / 143
Dinu Olărașu: *Cântecele nu vor altceva decât să povestească despre viață.* Interviu realizat de Ioan Mateiciuc / 147

poesis

Călin Vlasie / 132, Mariana Codruț / 135, Maria Borio / 138, Adi Cristi / 141.

Zon@ Literară
revistă de cultură și atitudine
Cont - Banca Transilvania - Iași
RO76BTRL02401205T97474XX
Anul V, Nr. 11-12, noimbrie - decembrie, 2016

Coperta 1, 4 și interior:
Andrei Cucu
Concepție grafică: Paul Gorban

Editor:
Asociația Culturală Zon@Literară
Șos. Nicolina, Nr. 115, Bl. 1004,
Tr. VI, cam. 34, Iași, România.
email: revistazonaliterara@yahoo.ro
Tel: 0746 182 287
Tel. / Fax: 0232267773
ISSN: 2248-0668

Redactor șef:
Paul GORBAN
Secretar de redacție:
Ciprian Iulian ȘOPTICĂ

Colegiul onorific:
Theodor CODREANU
Adrian Alui GHEORGHE
Liviu ANTONESEI
Valeriu GHERGHEL
George VULTURESCU
Virgil DIACONU
Liviu Ioan STOICIU
Horia ZILIERU
Vlad SCUTELNICU
Horațiu STAMATIN
Tehnoredactor:
Valentin POSTOLACHE

Redactori:
Vlad A. GHEORGHIU
Felix NICOLAU
Florin IRIMIA
Șerban AXINTE
Radu Vasile CHIALDA
Ioana PETCU
Ioan MATEICIUC
Florin CARAGIU
Călin SĂMĂRGHIȚAN
Adrian SUCIU
Robert ȘERBAN
Emanuela ILIE
Nicoleta DABIJA
Cătălin-Mihai ȘTEFAN
Adrian MARIN

Redactori asociați:
Daniel D. MARIN
Aida HANCER
Angela Nache MAMIER
Cornelia DRESCANU
Marius Ștefan ALDEA
Petruț PĂRVESCU
Ciprian VOLOC
Irina NECHIT
Igor URSENCO
Tiberiu ROȘU

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Revista apare cu sprijinul Primăriei Municipiului Iași, al Consiliului Local Iași și al Editurii Zona Publishers

Comunicarea lapidară de pe facebook

de Paul Gorban

De ceva timp observ că în grupul meu de prieteni, cât şi în grupurile de omanei cu care interacționez zilnic Facebook-ul a devenit nu doar un mecanism de comunicare socială, ci chiar un stil de viață. Ba chiar mulți consideră că în acest secol aglomerat de formule de comunicare interunamă, viața fără Facebook nu există.

În multe situații am sentimentul că şi emoticonurile acestui site de socializare ies din spațiul virtual şi sunt purtate ca nişte măşti venețiene de majoritatea acelora cu care intrăm în contact. Astfel se face că furia vieții cea de toate zilele este înlocuită cu acel emoticon care afişează un zâmbet narcotic, iar emoția este iconic dată în vileag de o inimioară „adorabilă".

Pentru a petrece cât mai mult timp liber pe această platformă de socializare cei mai mulți, în special tineri, au început să facă economie de limbaj, de unde au şi „răsărit" noile cuvinte, care confirmă, în acest sens, existența şi dezvoltarea unui tip de comuicare virtuală.

Bunăoară, dacă în limbajul uzual de zi cu zi, al realității concrete, înainte spuneam că „revenim imediat", în limbajul virtual, întâlnit pe platformele de socializare, folosim acum o expresie mult mai lapidară „BRB", expresie

care nu are traducere directă în limba română, ci în engleză „be right back". Nici Facebook nu mai e Facebook, ci „FB", iar urarea „de noapte bună" e „nb". Abrevierile virtuale, prescurtările de cuvinte par reci, lipsite de expresivitate şi emoţie, demonstrând astfel că unora dintre noi le este ori lene – din comoditate –, ori dificil să pronunţe, să scrie, un cuvânt aşa cum am învăţat în „primii ani acasă".

Mai mult, scriitorii de romane au început să construiască personaje care folosesc acest tip de limbaj, ceea ce arată că, vrem nu vrem, nu peste mult timp, limbajul virtual va fi inserat şi adoptat, chiar şi de către academii, nu numai organisme de creaţie, drept limbaj real, concret.

Parcă îmi şi imaginez cum peste puţin timp îi voi ura iubitei mele, în loc de „noapte bună", „nb", sau îmi voi interoga colegii de serviciu cu formula „cf", în loc de „ce faci"... dar rămâne în mine un bob de credinţă că totuşi cuvintele nu vor fi ciopârţite până acolo încât să nu le mai folosim deloc.

În general, reţelele de socializare sunt ca un burete. Ele atrag diferite categorii de emiţători de mesaje, ele provoacă mintea celor care comunică să se elibereze, provoacându-le sentimentul de „dare în vileag" chiar a propriilor trăiri, până la a pune în văzul tuturor *prietenilor* „viaţa pe tapet". Psihologii şi lingviştii au observat deja că aceste platforme de socializare îi determină pe unii să gândească şi să comunice în propoziţii scurte, propoziţii care în fond ascund adevăratele emoţii, adevăratele identităţi şi adevăratele capacităţi de comunicare.

Şi totuşi, chiar şi aşa, cu aceste cuvinte trunchiate, cu acest limbaj lapidar, pe Facebook se comunică mult, ba chiar mai mult decât *face to face*. Asta probabil şi pentru că acest tip de limbaj eliberat de orice fel de emoţie şi icon concret poate face pe oricine să se considere un bun comunicator, un personaj agreat în primul rând de sine, un egocentric, un personaj care se construieşte după chipul intenţiilor şi nevoilor sale.

Astfel se face că cei mai mulţi dintre aceia care au timp să stea pe reţelele de socializare au între 1000-5000 de „prieteni" virtuali, pe care probabil nu îi cunoşte personal, dar cu care, cel puţin o dată, poate avea un schimb de replici virtuale, în timp ce în viaţa lui concretă, reală, prietenii se împuţinează.

În multe situaţii chiar prieteniile reale se mută în zona virtuală, tocmai pentru că spaţiul virtual oferă o sumedenie de formule ademenitoare pentru construirea unui *eu agreabil* implicat într-o relaţie. Comunicarea virtuală prin platformele de socializare a transformat, de la o zi la alta, viaţa oamenilor de azi mai mult într-o viaţă virtuală decât una reală, astfel încât şi nevoile reale au devenit din ce în ce mai mult virtuale, ceea ce ar însemna că şi cuvintele reale au dobândit, prin această formulă lapidară de expresie, o înfăţişare virtuală.

Artă cu impurități. Sergio Caballero

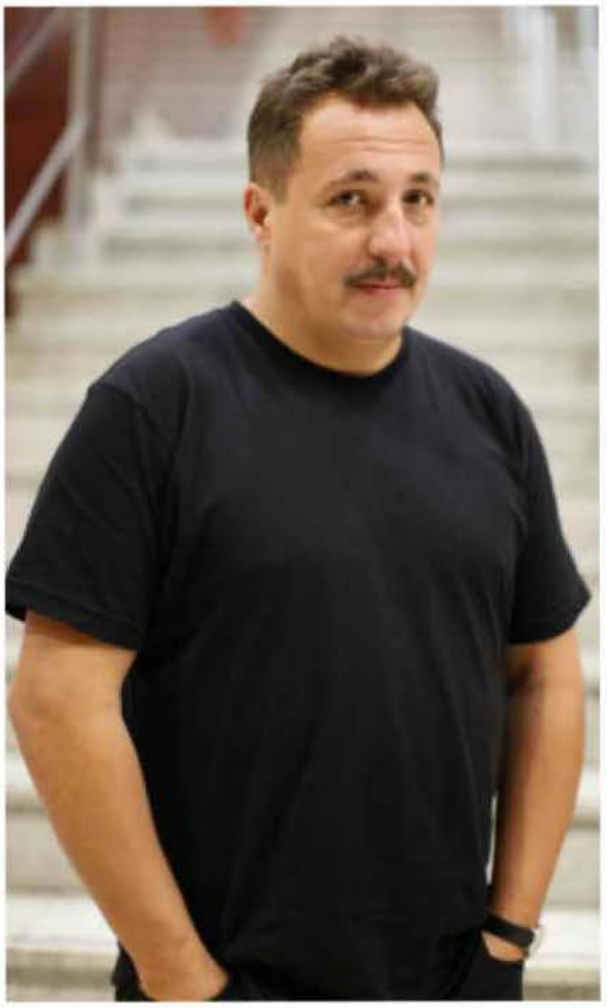
de Ioana Petcu

Motto: „some people take my work too seriously and some don't take it seriously enough". (**John Cage**)

Și până unde se poate merge cu patch-ul cinematografic? Mai există limite în experiment sau tocmai grija prioritară de a le dărâma este ea însăși o limită? Cât de mult poți mixa, deconstrui și reconfigura elementele de bază constituente ale filmului? Absența rigorii, accelerarea pe pedala nonsensului nu prezintă nici un risc? Deloc frapant, un comentator în josul paginilor IMDB aprecia că aria experimentală nu face decât să-l urce pe artist pe un piedestal de unde să-l auzim spunând cu emfază: „Uitați-vă la mine, ce inteligent și special sunt!" Într-adevăr o reacție ca aceasta e motivată de lunga istorie a unei arte care a trebuit mereu să transmită ceva, care a avut întotdeauna mesaj și înțeles. Când cineva îți arată că pământul, de fapt, îți fuge de sub picioare, dincolo de simțul de conservare, intervine și indignarea. Indignarea pe care o poți striga pe un forum – de ce nu – fiindcă acolo nu doar că e văzută, dar e și împărtășită de alții, ceea ce îți dă satisfacție. Este, oare, aroganța de care e bănuit sau învinuit artistul, condiția ascunsă, dar principală pentru a intra în cercul experimentalului? Iar, mai apoi, aroganța e transmisibilă și la nivelul publicului?

Departe de a răspunde unor astfel de întrebări, Sergio Caballero mai degrabă le potențează. Căci, în viziunea lui, a filma este ca și cum ai găti[1]. El nu se supune curentelor

1 Interviu acordat lui Daniel Fairfax în „Senses of Cinema", consultat pe http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/la-distancia-and-the-magic-of-cinema-an-interview-with-sergio-caballero/



(pură aroganță?), iar scenariul nu are nimic prestabilit, ci se realizează la biroul unde se face editarea[2]. Cunoscut în primul rând în calitatea sa de co-director al Festivalului Sónar (Festivalul Internațional de Muzică Avansată și New Media Art din Barcelona), artistul spaniol este un bricoleur care se răsfață utilizând cu ușurință cunoștințele muzicale, colajul vizual, dar și instalațiile sau efectele de lumină. Se răsfață, sătul fiind a copia mereu rețete și a le reproduce în propriе manieră, mai mult sau mai puțin reușit. Aproape că s-ar putea aprecia că stilul său este lipsa de stil. Și pentru unii artiști experimentali aceasta e o constantă, de fapt. Dificil, așadar de încadrat într-o direcție distinctă, Sergio Caballero împrumută umorul Monty Paython, suprarelismul cu marcă Luis Buñuel și prefirări Jan Švankmajer și David Lynch, surprize în stil Alfred Hitchcock și cadre à la Andrei Tarkovski. Cu doar trei producții, două lung metraje (*La Distancia*, 2014 și *Finisterrae*, 2010) și un scurtmetraj (*Ancha es Castilla*, 2014), regizorul se simte confortabil în zona sa cu totul de nișă, printre puținii spectatori care, mai degrabă, privesc uimiți realizările sale decât urmăresc sau descifrează o poveste, transpunându-se, cum poate s-au obișnuit, într-o acțiune ce crește dinatea lor.

Nu căutați logica, fiind că acest element este primul care va fi anulat! Nu căutați deznodământul din poveste, pentru că aceasta este prima pistă falsă pe care un regizor de cinematografie experimentală vă va conduce – așa pare să-și avertizeze publicul artistul din spatele diferitelor camere de filmat, din spatele monitoarelor și a mixerelor: un scamator care amestecă neîncetat ingredientele, în încercarea-i disperată de a se îndepărta de modele și mode. Un taumaturg care descântă privitorul cu dorința de a-i crea prin alte modalități stări dincolo de cele cotidiene. Abscons investigator al relației dintre imaginea în mișcare și receptarea ei, arzând de dorință să deschidă nebănuite căi de acces în măruntaiele artei.

Caballero refuză să creadă că face filme care ar putea să fie proiectate într-un muzeu sau în săli de curs. Ține cu dinadins să convingă că arta sa este pentru sala de cinematograf. Și măcar pe jumătate are dreptate. Fiindcă într-adevăr, oricât de *work in progress* ar fi script-ul, există o narativitate în realizările sale, ele nefiind pure exerciții de colaj fotografic sau halucinante

2 Interviu acordat pe http://thecreatorsproject.vice.com/blog/watch-the-video-centerpiece-of-this-years-sonar-festival-plus-interview-with-its-director

jocuri cromatice. Narativitatea e însă înșelătoare, ca într-un *Nouveau roman français*. Aceasta ajunge a fi un eșafodaj deasupra căruia se ridică construcția impunătoare a citatelor încrucișate, a surprizelor și a jucăușelor nonsensuri menite să trezească un zâmbet încurcat – „nu înțeleg ce se petrece, dar e hazliu" – pare că-și spune spectatorul. Totul se transformă, se reciclează și se parodiază. Filmul de călătorie e reprogramat drept un traseu monoton cu situații mai curând dispersate (*Finisterrae*). Filmul de animație se preschimbă într-un straniu amestec de realitate și pseudo-realitate (*Ancha es Castilla*). Iar *Călăuza* tarkovskiană e pastișată într-un noir din care mai tresar elemente de sci-fi și de suprarealism (*La Distancia*). Având în mâini acest material fluid, ușor de modelat în fel și chip, regizorul caută cu atenție să opereze la nivel celular, aruncând cu nonșalanță indici, dar lăsând șarada fără răspuns.

Plictisul este motivul din pricina căruia două fantome se hotărăsc să părăsească tărâmul umbrelor și să călătorească până în regiunea Finisterrae (la „capătul pământului"). Să devină muritori. O serie de episoade fără o coerență intrinsecă se petrec parcă mai mult pentru amuzament sau în scopul testării limitelor fine dintre real și fantastic, efectul trecerii pe trepte diferite ale mimesis-ului. Producția din 2010 oferă stranii ieșiri din sintaxa obișnuită a filmului, inserează prezentări de tablouri și secvențe care sunt desprinse din spectacolul de operă ori din instalațiile video. Orice element se schimbă în pretext fie spre a fi parodiat, fie spre a-i fi relevate noi valențe. O walkirie wagneriană e tratată drept hippy, poveștile sunt întoarse pe dos, întrucât, de data aceasta, prințul sărută o broască în care se găsea închisă sub blestem aleasa inimii lui, în vreme ce – inexplicabil – un ren mizantrop se plimbă prin încăperile unui conac părăsit, dar de o nostalgie răpitoare. La capătul lumii orice este posibil: fantomele se corporalizează, dorințele se împlinesc, oricât de extravagante ar fi, și universul – chiar dacă tulburător – e în liniște. Iar artistul nu trage nici o concluzie. A trecut timpul acestora, să lăsăm mesajele, simbolul și metafora la voia întâmplării. Să-i dăm spectatorului doar posibilitatea de a le admira frumusețea întrepătrunsă de bizarerie.

În subsidiar, temporalitatea îl interesează pe Sergio Caballero. Și ruperea convenției, în cele mai neașteptate formule. Acțiuni insignifiante se desfășoară pe parcursul a câtorva minute întregi. Ritualul prin care sunt chemați renii și prin care se poate comunica cu ei este, de fapt, un prilej pentru crochiuri filmice pe tonuri hibernale, e un moment oportun privitorului de a admira un peisaj în mișcare, simțindu-se totuși ca și cum s-ar afla în fața unui tablou. Lentoarea gesturilor, dar și a deplasării obiectivului de filmat potențează impresia de „fixitate" a maginii. Sunt apoi alăturate tablouri realiste ce înfățișează forme naturale și scene de atac între animale sălbatice. Paralela dintre cele două tipuri de suprafețe (și de temporalități) îi creează privitorului senzații diferite, îl păcălește pentru câteva secunde, căci suprapunerile sunt căutate în așa fel încât pentru puțin timp să nu poată fi făcută distincția. Un timp care curge și un timp imuabil – fantomele nu sunt doar personaje, dar se ascund sub multiple conture ale aparenței. Arta – ea însăși o vastă platformă pe care plutesc vaporoase vedenii care nu fac altceva decât să încânte privirea.

Să renunțăm la inutila căutare a semnificațiilor, să ne supunem numai plăcerii de a contempla scene fără de înțeles. Și să rămânem ușor uimiți atunci când una dintre fantome descoperă într-o scorbură de copac niște inserții video cu decupaje din emisiuni tv. Clasicele momente din show-urile gastronomice sunt înlocuite cu acțiuni grotești, dezgustătoare, unele arătate, altele doar sugerate, îndeajuns însă cât să creeze o stare de discomfort. Replica finală vine cu ironie: „Ăsta e un fragment de video art catalan de la sfârșitul anilor '80". C-așa-i în filmul suprarealist… căutare estetică până la refuz și persiflare fără rezerve.

La Distancia a trecut neobservat de vocile critice și pentru distribuția pe marele ecran european. Însă, din nou, filmul e un bric-à-brac care poate face deliciul cunoscătorilor. Cum ar fi să repovestim *Călăuza*, lăsându-i la suprafață doar câteva teme și prelucând în interior un conținut neașteptat? Sergio Caballero se încumetă a da un răspuns. Repovestirea capodoperelor – fie ele literare sau cinematografice – este și un exercițiu de regenerare, de creativitate, dar și un necesar îndemn de revizitare, prin citate, trimiteri, intertextualizări, a ceea ce a devenit, cu timpul, clasic. Iată cum cinematografia experimentală se transformă într-un imens memento cu aspect de artă impură.

Pe scurt, *La Distancia* este un fel de The Zone, spre care un paznic care îndeplinește și rolul călăuzei, fără să știe, îi îndreaptă pe cei trei protagoniști: Barinski, Scumeck și Volkov – trei pitici. Un artist (poate echivalentul scriitorului din filmul lui Tarkovski, sau poate nu, sau nu nepărat) îi angajează pe aceștia să-i

aducă La Distancia, Graalul secolului XXI, care nu reprezintă altceva decât o poartă spre o realitate virtuală. Proiectul lui Caballero este, în egală măsură, un film cu gangsteri, un fantasy în care se combină accente de comedie neagră și un tribut adus cineastului rus, într-o formulă neconvențională, pe jumătate hazlie, pe jumătate grotescă. Din nou, acțiunea se desface în nenumărate episoade ce au funcția de a o deconstrui. Timpul se dilată, tensiunea cu care ne-a obișnuit genul thriller este mereu anihilată. Spectatorul se află din nou în fața unei tentative de cinematografie contemplativă. Mai precis, regizorul se joacă cu răbdarea privitorului. Nu-i dă niciodată soluția, întâmplările curioase rămân suspendate. Narativitatea și cronologia sunt distruse. Dacă la începutul filmului un eu narator feminin ne așază într-un context, ne dăm seama pe parcurs că aproape nimic din ceea ce e prezentat nu are prea mare importanță mai apoi. Personajul cu care începe povestea, Vasilii Lebedev, despre care am putea crede că va fi protagonistul filmului, (așa cum Gregor Samsa e protagonistul *Metamorfozei* și cum Alexei Feodorovici Karamazov împlinește triada Fraților Karamazov) se arată a fi o primă pistă falsă. Este repede înlăturat dintre actanți, soartă pe care o împărtășesc și personaje care apar propriu-zis, care creează impresia că vor avea un rol hotărâtor în firul epic, însă care se dovedesc simpli figuranți: Anatoli, prietenul acestuia, Sophie Evans. Alte personaje nu atrag atenția și, cu toate acestea, camera de filmat insistă asupra lor: un butoi care vorbește în haiku-uri, un șacal în atelierul Artistului. Iepurii care-l obsedează pe David Lynch îl ajută și pe Caballero în construcția pantei dintre senzația bucolismului și certitudinea cruzimii și a urâtului. Fie că sunt folosiți în operații de taxidermie, fie reprezintă hrană sau momeală pentru alte fiare, fie devin „prieteni imaginari", confesori sau friptură, iepurii stârnesc fantezia și înfricoșează deopotrivă.

Linia temporalității este evidentă: e conturat un trecut, apoi parcurgem șapte zile de „munci" (semnificația parodic-biblică nu ar trebui să fie exclusă), când nu se creează ceva, dar se merge pe un drum sinuos, chiar fără sens, către ideal-speranță-*anima mundi*. La Distancia este, de fapt, un glob enorm prin care se vede un spațiu hiper-aglomerat dintr-o țară asiatică. Militează regizorul împotriva consumismului? Vrea să ofere o lecție despre cum pot fi depășite limitele spațiale cu ajutorul noilor tehnologii? Inutil a pune întrebări în această logică. Ca și dimensiunile absurdului, și cartografia acestui film e una a nesiguranței, a confuziei ce naște bizarerii și reacții contradictorii. Unicul indiciu valabil e însăși replica lui Caballero: pe sferă este de fapt editat un film de pe Youtube din centrul comercial Shibuya (Tokyo). Atât și nimic mai mult. Imaginea a fost inspirată de sculpturile și oglinzile lui Anish Kapoor. La Distancia e un univers răsturnat ce părea foarte departe, dar către care se poate găsi o modaliate de apropiere. Sau pur și simplu este ceea ce vrei să crezi că e, dacă ar fi să concluzionăm cu un strop de erudiție, parafrazându-l pe Luigi Pirandello.

Invariabil, în căutarea sa de noi modalități prin care realitatea poate fi dejucată, regizorul apelează la înregistrarea vocilor. Toate personajele comunică la nivel mental în

diferite limbi (rusă, austriacă, japoneză) fără a avea nevoie de translator. Ele se înțeleg de la sine, aici, în lumea unde insolitul e condiția *sine qua non*. Sunete neobișnuite sunt speculate – unele amintind de filmul de animație, altele de cel horror –, stârnind râsul în funcție de modalitatea în care sunt alăturate. Însuși limbajul capătă o formă imprecisă, integrându-se schemei fragmentate, recompuse pe tonuri și la intensități diferite, sub care Caballero își concepe creația.

Un salam pe care scrie Yoko Ono, un pitic care mișcă lucrurile din jur cu privirea (așa cum fetița din *Călăuza* face să se miște un pahar pe masă), ceață, multă ceață, o scenă burlescă, o poveste despre niște soldați expuși unui experiment radioactiv – iată numai câteva elemente disparate ce descriu aria culturală a filmului. I s-ar putea reproșa abundența referințelor, unele dintre ele foarte greu a fi depistate, alte mult mai lizibile. Fiecare în parte are un sens precis – ironic, simbolic sau pur estetic. Împreună însă alcătuiesc o platformă pe care, din depărtare, am putea-o percepe ca fiind plină de impurități. Totul pare să-l inspire pe autorul care lasă senzația că a aderat complet la manifestul suprarealist, unde tocmai deplina libertate a gândului, evadarea din rațional și prioritatea puterii de a se uimi sunt principiile de bază. „Viața e foarte, foarte complicată, așa că și filmele au tot dreptul să fie la fel" – David Lynch lansează o afirmație pe care e greu să o contrazici și căreia artiștii experimenali îi urmează. De la Sergio Caballero nu avem nici cea mai vagă bănuială la ce să ne așteptăm pe viitor, dar ceea ce e cert e că așteptăm o nouă producție oricât de complicată, pe care să o descoperim după câțiva ani de la lansare, desigur, printr-o cronică îngropată undeva, prin colțurile internetului. Așa cum îi stă bine cinematografului experimental – alambicat și obscur.

de Dana Țabrea

Aşteptând-o pe Cântăreața cheală

("bufoniada" lui Radu Nica)

Aducând în joc o echipă de lucru redutabilă (Adrian Damian, Florin Fieroiu, Vlaicu Golcea, Lucian Moga), regizorul Radu-Alexandru Nica a pus în scenă la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" Iași *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco. Atunci când are de a face cu o somitate a dramaturgiei, Radu Nica nu se apropie cu reverență de aceasta, preferând să actualizeze scenic, să pună acolo ceva din propria personalitate/experiență. Cu toate acestea, latura educativ-culturală a proiectului nu se pierde, oricât de ingenioasă ori ghiduşă ar fi montarea, deoarece textul rămâne intact. Iar posibilitățile de a jongla intertextual sunt nebănuit de permisive. Cu atât mai mult cu cât tradiția interpretărilor teatrului de avangardă ionescian poate fi regăsită implicită, sub forma presupozițiilor care subîntind actuala mizanscenă.

Teatrul contemporan conferă, fără urmă de îndoială, un teren propice pentru paradoxuri. Pentru asocieri insolite, cum ar fi cea dintre ironie și melancolie ori cea dintre stupefacție și nostalgie. Sau cea dintre comedie, grotesc și tragedie. Ceva de genul se întâmplă și în cazul spectacolului lui Nica, o "bufoniadă" ludică, numit de regizorul însuși "apocalipsă veselă", în consens cu "tragicul clovnesc" sau cu "gravitatea comicului" ionesciene, numai că la un nivel mai puțin subtil, totuși având de a face cu latura subconștientă a omului.

Absurdul este tradus prin comedie (deoarece "comicul este o intuiție a absurdului" în viziunea lui Ionesco). Strict descriptiv, e cu bufonerie/bufonadă, cu clovni în costume în carouri sau dungi (sau ambele), în alb și negru, dar nu de circ, despre simulacre existențiale și neant lingvistic. Explicitând, e cu *happening*, un spectator ajungând în "capsula" scenică în care timpul pare să fi încremenit (cele 17 bătăi de pendulă englezească la început, excelent create sonor și acordate la lumini, și atât!), iar menajera și pompierul incendiază ori sting (depinde din care unghi privești) atmosfera în primul rând, intervenind în timpul real al spectatorului. E cu "insultă la public" la final. Și cu nonsensuri intonate pe ritmuri frenetice și bătăi din picior (certa silabelor). Cu alte cuvinte, antiteatru la puterea a doua (parodie a comediei, cu un fior tragic).

Dar care este mecanismul prin care tragicul ajunge să se insereze dincolo de avalanșa contrastelor cromatice curajoase (alb-negru-roșu) sau puternice (roșu-albastru) sau de cea sonoră, de aluzii licențioase (trompa elefantului, furtunul cu hidrant, crestăturile din obiectele scenice rotunjite ca formă) ori de explicit edulcorat cu mijloacele specifice teatrului german (costum modelator bej, care, în loc să ascundă imperfecțiunile corporale, le pune mai curând în evidență), la care se adaugă un plus de ironie, de bizarerie umană, și dincolo de întreaga "bufoniadă"? Tind să cred că s-ar datora metatextului. Sugestiv și în afara oricărei intrigi, regăsim teme din tragedia clasică trecută prin filtrul psihanalitic, apoi redusă la stări umane: incest, complexe, refulări, defulări, frustrări, ratări. Tehnic, prin atmosfera spectacolului, tragicul se imprimă în subconștientul spectatorului: spot albastru sau violet intervenind în cromatica de ansamblu (roșul), reveniri la ecleraj și potențarea luminii roșii, printr-un spot amplasat în concavitatea scenică pătrată.
Această nișă în scenă reprezintă chiar locul

deriziunii, unde obiectele de mobilier sunt amplasate câș, iar fermitatea podelei e înlocuită prin undele nemișcate din textură moale, în care antipersonajele se aruncă și "înoată" dinspre teatralitate mimată înspre teatralitate demascată, împotriva teatralității. Întregul decor (un schelet metalic modular cu demarcații rectangulare) denotă o lume precară, semiînchisă (doar concavitatea este acoperită de un tavan semitransparent), cu pereți care exprimă că numai o privire limitativă asupra lucrurilor e posibilă (ferestre-surogat longitudinale), cu uși batante cu design modern prin ale căror geamuri semitransparente se întrezăresc în mod grotesc chipurile celor ce urmează să intre. Grotescul potențează comicul, corporalitatea este exhibată în hidoșenia ei. Peretele din spatele concavității nu mai e mat, ci semitransparent, cu design rectangular, având pe de o parte rolul de oglindă care deformează corpul personajelor, alungindu-le bizar și grotesc, iar, pe de altă parte, constituind un *background* invizibil (se zăresc cortine negre de jur împrejur, în spatele decorului), zona unde Mary/Ada Lupu își continuă activitatea de menajeră-detectiv, coregrafic, pe final. Aceeași corporalitate este expusă și invers, în suplețea ei. Cu prestația coregrafică a Adei Lupu (un mop viu debordând de energie) începe spectacolul, aceasta introducând apoi spectatorul în noul decor, în mod paradoxal, prin chiar cuvintele autorului.

Am identificat în spectacol mărci ale ceea ce numesc antireprezentaționism teatral: actorul nu reprezintă un personaj, de aceea o distribuție diferită ar fi generat un alt spectacol, unul foarte diferit, în plus actorul se poate juca pe el însuși, neexistând caractere; scena nu reprezintă o altă lume și nu oglindește realitatea ca și cum ar fi un instrument de cunoaștere; cuvintele nu reflectă realitatea și nu reprezintă fapte, ci sunt mai degrabă metafore, jocuri de limbaj, elementele unor fabule care lucrează independent, ludic și gratuit. Cât aristotelism mai rămâne încă în antireprezentaționismul/antiaristotelismul teatral? În măsura în care acțiunea scenică e singura care contează ca dinamică scenică, iar nu în calitate de conflict (despre caractere nici nu mai putem vorbi), *mimesis*-ul este repudiat. Doar *catharsis*-ul ar mai putea fi validat ca perplexitate și nostalgie, în loc de milă și frică.

Teatral, asistăm la succesive construcții

și deconstrucții parodice – momentele cuplurilor, intervențiile lui Mary, fabulele, "dansul de împerechere", momentul intrării cu umbrelele și exprimarea la unison a celebrei replici privind așteptarea fără sens a altceva de "altundeva" deși "aici și acum" sau tocmai pentru că "aici și acum" devine insuficient, dezarticularea limbajului minunat asistată muzical etc. Regizoral, se pune accent pe un teatru fizic și coregrafic (pe mișcare scenică, există rezultate vizibile în cazul Tatianei Ionesi/Doamna Smith și a lui Dumitru Năstrușnicu/Căpitanul de pompieri, și la Ada Lupu, dar pentru ea e cumva firesc, nu necesită prea mult exercițiu și nici efort), și mai puțin pe lucrul efectiv cu actorul. Există însă anumite exigențe regizorale și dintre acestea am remarcat că actorilor li se sugerează o anumită gesticulație monotonă a mâinilor, parcă pentru a sublinia lipsa de relief existențială și prozaicul conversației interumane.

E adoptat antibrechtianismul ionescian, în sensul că actorul este dirijat, dar este, în același timp, lăsat își caute inițial rolul din propria improvizație, astfel că nu ajunge un simplu pion lipsit de viață pe tabla de șah a spectacolului (dimpotrivă, se înroșește, epatează, are excese pasionale, se alintă etc.). Însă, prezențele scenice sunt terne, în acord cu teatrul absurdului, exceptând elanul Căpitanului de Pompieri/Dumitru Năstrușnicu din monologul său de bază. De mult timp aștept să îl văd pe Horia Veriveș într-un *contre-emploi*, el jucând până în prezent doar comedie. Deși nu se întâmplă acest lucru în spectacolul de față, cred ca e oportună ocazia de a lua contact cu o tragicomedie, înspre provocarea menționată. Am observat autocitări regizorale, însă nu intenționez să speculez aceste aspecte. Încă o menționare: întreaga recuzită scenică este utilizată, de la scaune, la găleată, la trompa elefantului, la stingătorul de incendii etc., ceea ce reprezintă un deziderat de sorginte cehoviană.

Dincolo de "bufoniada" puternic amprentată regizoral, un concept regizoral forte îmi scapă; tema pare să migreze dinspre problema limbajului și a comunicării înspre cea a cuplului (cuplul la senectute, dezmierdându-se ca doi porumbei ori insultându-se adorabil – cuplul Smith/Emil Coșeru și Tatiana Ionesi; cuplul întemeiat pe baze false, posibil valori diferite sau carnal, demascat de Mary *alias* Sherlock Holmes/Ada Lupu – cuplul Martin/Horia Veriveș și Petronela Grigorescu; amanții (Mary/Ada Lupu și Căpitanul de pompieri/Dumitru Năstrușnicu), foarte energici și

pitorești. Aducerea temei cuplului contemporan într-un cadru în care fantezia și demascarea cotidianului cenușiu se îmbină, înscenându-i o "apocalipsă veselă"/"bufoniadă" ar putea constitui mesajul actualizant al acestei montări. Spectacolul este rece, detașat, fără a fi eterat, dimpotrivă s-ar putea spune că are destulă "carne" pe el, în ciuda decorului stilizat.

"Farsa metafizică" funcționează scenic: deși Ionesco a ajuns în mod aleatoriu la titlul variantei ample a piesei, cea scrisă în limba franceză, așteptarea spectatorului ca o instanță de ordin teatral (corespondentul ordinii supraumane) să-i reveleze un sens este curmată și înainte și după "apocalipsa prin foc" și "potop". Prezența absenței oricărui sens, lingvistic ori existențial, este concretizată prin aprinderea ochilor de led albastru ai rinocerului (pe post de masă-pușculiță), ai elefantului (a cărui trompă e funcțională pentru aluzii sexuale) și ai cerbului/ nu există un corespondent masculin pentru antilopă, de aceea revin la fondul autohton în interpretare (cel mai inofensiv element al minijunglei animaliere roșii, poate pentru că vine deja cu o încărcătură din expresia adiacentă, "a pune coarne"). Elefantul, rinocerul și cerbul trimit înspre defecte umane, unele intertextual ionesciene, altele nu (rinocerizare – uniformizare, conformism, prejudecăți; "elefantizare" – elefanții sunt cei ce dețin poziții importante și își schimbă radical comportamentul, adecvat noii funcții).

Nu contează cu exactitate care sunt cele trei momente când "ochii" se aprind: dacă vrem să credem că cineva ne privește din invizibil în semiobscuritatea umană în care ne regăsim, ar trebui să știm – nu e nimeni.

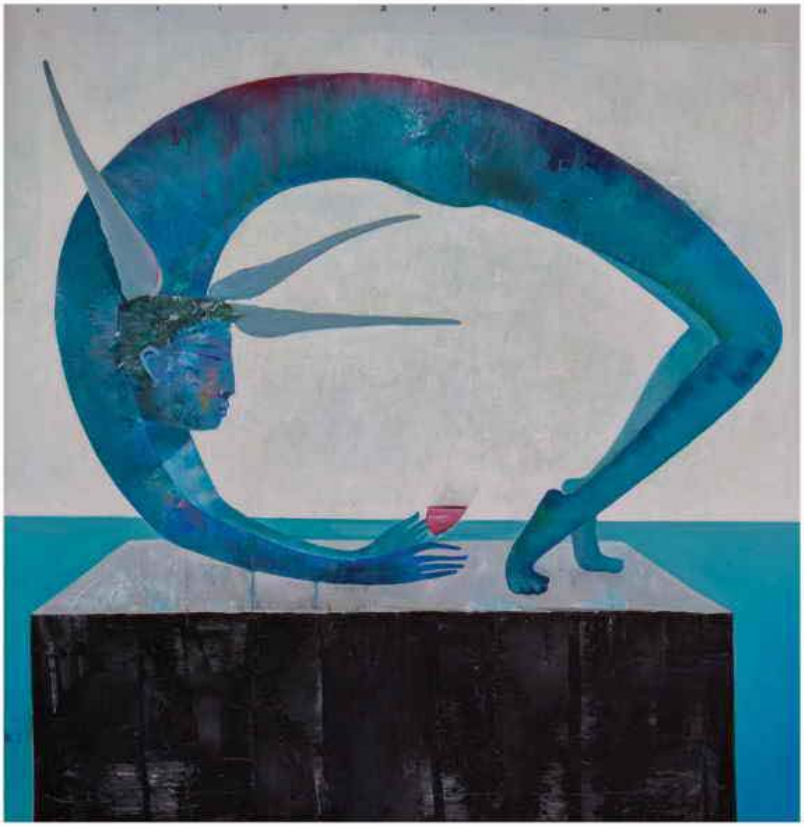
(*La Cantatrice Chauve/Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, traducerea: Vlad Russo și Vlad Zografi, regia: Radu-Alexandru Nica, distribuția: Emil Coșeru, Tatiana Ionesi, Horia Veriveș, Petronela Grigorescu, Ada Lupu, Dumitru Năstrușnicu, scenografia: Adrian Damian, mișcarea scenică: Florin Fieroiu, muzică originală: Vlaicu Golcea, light design: Lucian Moga, premiera: 14 noiembrie 2015, Sala Teatru la Cub, TNI)

de Vlad Nedelcu

Tineri artişti ieşeni
într-o colecție particulară

O teză a anilor `80 cum că arta plastică va muri şi iminența crizei de identitate acute, încă mai ridică unele semne de întrebare, în viziunea unora. Însă adepții acestui gen de artă apreciază că această teză nu are un fundament solid. O presupunere nu poate fi neapărat o realitate certă. Atât timp cât va exista omul, arta plastică va fi un element important şi prioritar în activitățile intelectualilor. Colecționarii şi investitorii vor fi interesați în mod direct despre fenomenul artistic, despre descoperiri a unor noi meleaguri în sfera plasticității fie ca vorbim de ulei, acrilic, gips, piatră, bronz sau tehnici mixte nonconformiste cum ar fi nisipul, scrumul de țigară sau chiar şi urină.[1]

1 „Tineri artişti ieşeni într-o colecție particulară" Expoziție la Galeria de Artă "N. Tonitza" din str. Lăpuşneanu,nr7-9, Iaşi 20-12-2015 până pe data de 20-01-2016.



Cei care realizează plasamente financiare investind în pictorii cotați, fie că vorbim de maeștrii ai penelului sau de mediocrii vandabili ai momentului, țin cont doar de istoricul randamentului economic recent. Un plasament, o investiție acordată unui tânăr care nu este consacrat, poate constitui nu numai un pariu ce-i drept uneori riscant dar posibil foarte oneros în beneficiul tezaurizatorului; poate fi totodată și o satisfacție intelectuală inimaginabilă. Depozitarul lucrărilor unui tânăr artist, devine ca deâinător al acestora, un partener în traseul cultural al operelor, locul colecționarului în istoria artelor plastice fiind deja asigurat. Unii își cumpără posteritatea, alții și-o câștigă !

Arta plăsmuită de către artiștii tineri ieșeni, în plină forță a creației, are un orizont larg al conceptualului - un punct de plecare către senzorial. Creația artistică ajută la o mai bună cunoaștere a lumii contemporane, și are rolul de a desprinde receptorul de realitățile cotidiene. Arta contemporană este o interpretare a realității mai concretă, focusată pe un element microscopic sau chiar gigant pe care îl micșorează sau îl mărește după caz pentru a obține efectul scontat. Artistul optează pentru o interpretare a unei probleme sociale, a unei tensiuni politice, a unei epidemii care marchează societatea dintr-o anumită parte a lumii. Are rolul uneori de a șoca sau doar de a releva reverberații existențiale. Unele lucrări pot avea o expunere a soluțiilor, ușor ambiguă, cu un limbaj artistic interpretabil și un conținut intrinsec complex. Important în opinia mea este mesajul pe care îl decriptează fiecare receptor în parte. De pildă, o lucrare a lui Jackson Pollock poate avea interpretări diferite, în funcție de cel care descifrează mesajul artistului, în raport de cultura pe care o are și experiența artistică. O lucrare poate reprezenta doar o plăcere estetică, intelectuală sau poate constitui o alternativă paralelă realității cotidiene, prin realizarea structurilor care măresc capacitățile cognitive și poate fi totodată porta-

vocea unui mesaj de sensibilizare a unei părți dintr-o societate.

Datorită social-media şi new-media, al internetului în genere, dar şi al albumelor TACHEN sau alte edituri celebre care au "invadat" anticariatele şi bibliotecile din Iaşi, artiştii tineri, au luat contact cu ce e nou. Cu arta conceptuală, happening-ul, performance-ul, instalațiile şi experimentele din toată lumea, fie ca vorbim de Tokyo, Londra, Paris, New York, Berlin, Milano sau Madrid. Are loc un fenomen interesant, al auto-documentării, al cercetării pe cont propriu, şi ulterior al împărtăşirii acestor novațiuni artistice - confraților şi amatorilor de artă.

Muzeele Oficiale (închise publicului), Galeriile de artă (nu spațioase şi cu fonduri limitate), lipsa unui Muzeu de artă Contemporană la Iaşi, şi tot acest angrenaj de instituții slăbite, insuficient dotate în comparație cu ce se întâmplă în vestul Europei de pildă, nu alterează explozia creativă, identitatea novativă a artiştilor talentați. Artişti înzestrați cu o perseverență admirabilă, plăsmuiesc opere care în orice moment ar putea fi panotate pe orice simeză a oricărei pinacoteci din muzeele europene sau din marile centre artistice ale lumii.

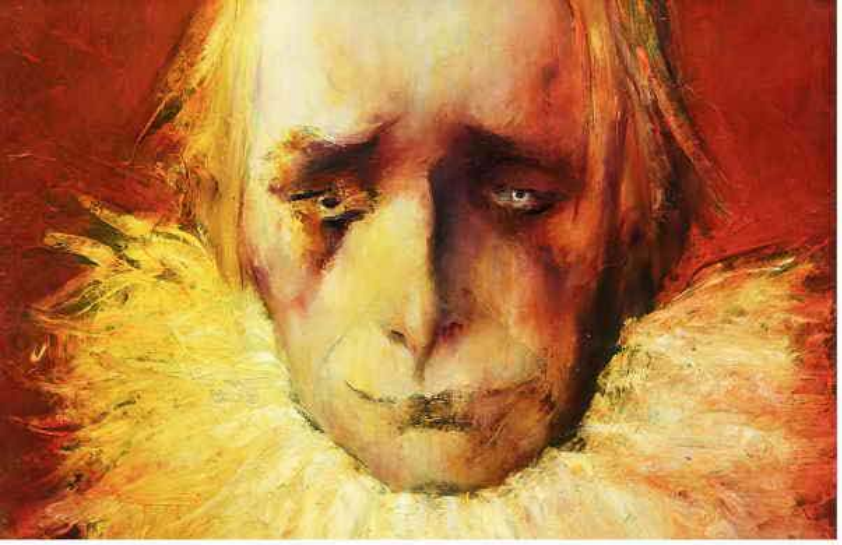
Expoziția de față propune o culegere de idei, de identități, de amprente stilistice, de personalități artistice, care mi-au atras atenția, şi care în timp au devenit obsesii intelectuale în demersul conştientizării mele asupra fenomenului intitulat generic "a colecționa". Parafrazându-l pe Ion Minulescu, prezint acest incipit al unei colecții, ca un bazar sentimental. Discursul expunerii pieselor în raport cu vizitatorul este unul sincer şi formează un început de dialog pentru o comunicare vizuală cu oamenii sensibili de care mi-am dorit să mă apropii.

Aşa cum fiecare lucrare cu universul propriu defineşte într-o oarecare măsură creația şi amprenta stilistică a artistului care a faurit-o, aşa întreaga succesiune de opere laolaltă conturează personalitatea colecționarului. Colecționarul se hrăneşte spiritual cu fiecare univers artistic în parte. Colecția devine unitară în timp, şlefuindu-se asemeni artistului , prin filiația care se stabileşte între artiştii din acea colecție, între temele abordate, perioade sau stil.

Potențialul artei ieşene contemporane este cu siguranță promițător datorită inventivității şi spontaneității, cu care sunt abordate motivele în toată plenitunidea lor. Degustătorii acestui fenomen, oricât de exigenți şi de selectivi ar fi, nu pot să nu construiască un templu al diversității care cuprinde toate sferele creative şi viziunile estetice. Expresivitatea mesajului temperamental al generațiilor de artişti cucereşte până la obsesie orice împătimit de artă.

Emulația creatoare probabil este constituită din încărcătura energetică a Iaşului, tinerii creatori fiind admiratori ai marilor personalități ieşene. Se raportează lor şi uneori îi elogiază portretizându-i.

Suita lucrărilor expuse este doar un exemplu ce ar trebui urmat, o propunere poate imperativă în vederea constituirii unei posibile colecții. Este un mix de lucrări din perioa-

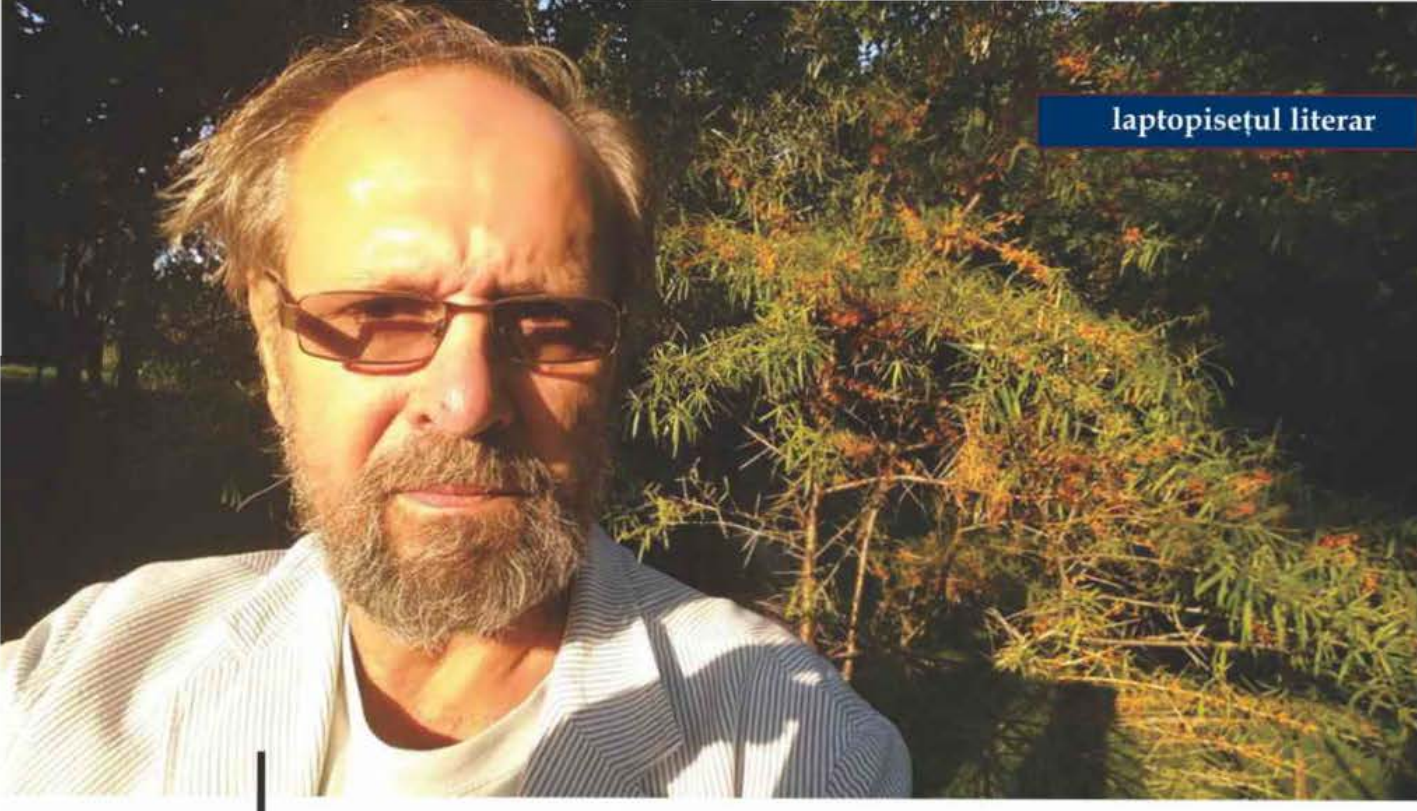


de diferite ale aceluiaşi artist. Un "cocktail" de sentimente cu care am avut şansa şi prilejul să mă întâlnesc şi să le devin deținător temporar în traseul lor în negura vremii.

Lucrările conțin un ludic mis-en-scene, o perspectivă metafizică a emoțiilor estetice care sub forma post-modernismului şi a neo-avangardei transmit reacții afective puternice la nivel psihologic.

Remarcăm elementele minimaliste şi analitice specifice perioadei tulburi a prezentului gri pe care îl parcurgem ca şi europeni. Existența terorismului şi insecurității, rapacității băncilor, scenei politice tot mai îndepărtate de cetățean şi de valorile democratice pe care în definitiv ar trebui să le posede, provoacă artistul care reproduce temerile, fricile, spaimele contemporane, fericirea şi regăsirea eului, metamorfozându-le în expresii plastice.

Figurează cu lucrări în expoziția "Tineri artişti ieşeni într-o colecție particulară": Felix Aftene (1972), Zamfira Bârzu (1968), Smaranda Bostan (1984), George Cernat (1988), Adrian Crâşmaru (1984), Claudiu Ciobanu (1984), Diana Condurache (1971), Cristi Diaconescu (1976), Valentina Drutu (1968), Sergiu Grapa (1975), Manuell Mănăstireanu (1973), Florin Petrachi (1988), Sorin Purcaru (1971), Lucian Constantin Smau (1967), Alexandru Stoica (1994), Florin Ungureanu (LONDRA) (1971). Şi lista va fi completată...



Călin Vlasie:
poeme zburătoare

de Maria Pilchin

Practic de multe ori exercițiul recitirii cărților, o recitire în timp, o revenire la cărți mai vechi, așa cum permanenta ancorare în noutate este și o formă de isterie pe care o trăim astăzi cu toții când alergăm după produse noi și mai noi. Or, inovația și omul recent sunt sintagmele-cheie ale timpurilor pe care le parcurgem.

Mai jos voi „citi" din Călin Vlasie la modul cel mai *close reading* posibil. Voi începe cu un poem. Este vorba de „Bufnița dușmănoasă" din „Întoarcerea în viitor". Este un text realmente unic. Un poem pe care unii poate chiar l-ar trece cu vederea. Îmi place cum începe acesta. L-am citit de vreo 5 ori. Mi se crea impresia că stau singură într-o odaie în care era un volum de poeme de Edgar Allan Poe. Dar aceasta este deja paratextual. Îl lăsăm la o parte.

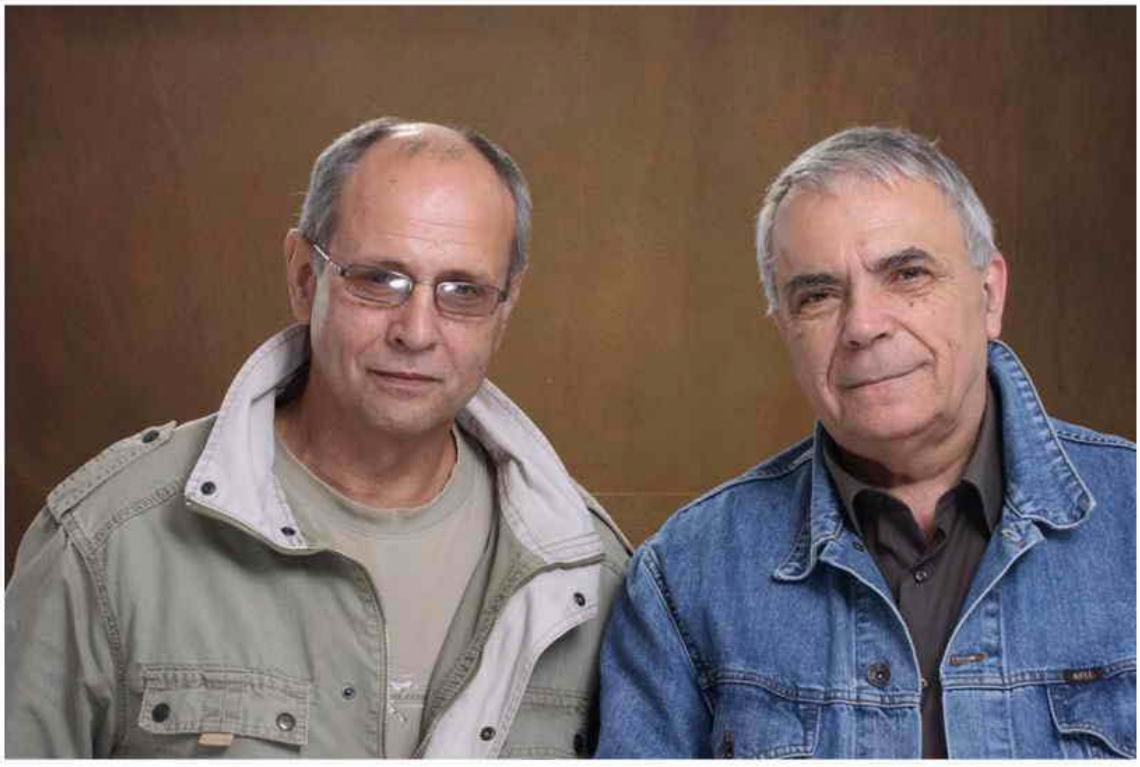
„Mă cercetează perfid/ o insectă galbenă/ cu coarne și fălci/ groase", acestea sunt primele cinci versuri ale poemului. Un sens circular al lecturii care fascinează, unul presupus și în alte texte: „poem pe care-l pun în cerc/ pentru a susține mișcarea" („Scurtă vlasilalie"). Parcurgeam versurile și simțeam că mă citește poemul pe mine, este acolo o întoarcere, o răsturnare vectorială a eului, obiectele, alte ființe se ancorează, converg în el. Este atmosfera și din alte poeme, „văd": „văd/ cum/ spaimele/ coboară/ din/ om/ în/ lucrurile/ sale", iar „viziunea coboară din lucruri" („Vânzătorul de lecitină") sau starea din „Autofotografierea": „mă văd pe mine/ cu ochii lui". E un fel de chosism deja demonstrat al poeziei lui Vlasie: „privirea mea/ Care m-a inventat pe mine/ Care mă trădează fiecărui/ lucru în parte" („Emisiune"), așa încât pare că poetul își propune cumva să discute aproape obiectual despre „sentimentele lucrurilor" („Sentimentalizare"). Un chosism care nu ține doar de poezie, în 1979 citim în unul din jurnale: „Într-o zi toate obiectele actuale își vor pierde actualitatea cotidiană. Vom fi în situația de a citi poezii cu notițe de subsol lămuritoare".

Astfel, într-un sfârșit, „Sinele s-a întors/

în sine însuşi" („Singur, mai eficient"), în solitudine. Eul e singur şi în „Bufniţa duşmănoasă": „sunt singur e noapte/ luna miroase/ ca un ou de carbid". Insecta şi oul (ermetică poveste, a se vedea şi poemul „Emblema unui ou", un ermetism de bucătărie poetică), mai ales prima mă aruncă în stări kafkiene de lectură, dar aceasta ţine de teoria cititorului, speculativa teorie a lecturii şi a receptării produsă de americanii care vor o cultură (poate şi o literatură mai *soft*) şi totuşi aşa mi se citesc aceste versuri, căci „insecta galbenă/ se preface/ într-o bufniţă", aşa de parcă „Metamorfoza" praghezului continuă, nu a luat sfârşit. „Drace!", exclamă gura poematică, şi iarăşi Poe cu miezul nopţii (Vlasie crede că „Eternitatea începe la miezul nopţii", „Triunghi cu privighetoare") şi cu un corb nocturn sare în ochiul lectural, dar aceasta ţine de obiceiurile livreşti ale ochiului cititor şi nu este neapărat să vină din ochiul scriptural. Ruptura de romanticul Poe şi modernistul Kafka se produce mai la vale unde şeful, un şef poematic, zice: „Urmăreşte bufniţa/ scrie totul în/ foaia de observaţie/ şi te voi decora/ cu o decoraţie". Iată această „foaie de observaţie", pentru un „raport exact", este punctul în care ruptura de modernism mi se pare una clară, deşi cineva s-ar întreba unde o văd eu. Este conştientizarea absurdului şi totodată ironizarea lui subtilă, otrava şi antidotul la pachet. Această „foaie de observaţie" revine în una din scrisori („X"): „(Foaia de observaţie)/ Eu sunt cel luat la ochi", observatorul este observat. Şi această observare înlocuieşte existenţa: „nici nu exist, sunt de-a dreptul observat" (omul monitorizat până în '89 şi omul show-ului de tot felul de după).

Bufniţa care nu mai exclamă nimic, niciun „nevermore", „e gânditoare./ A luat un microfon/ şi strigă-n eter/ că un căpcăun/ vrea s-o omoare!" Şeful, un personaj-absent al poemului, o prezenţă povestită, descrisă, care este de fapt la telefon cu ego-ul poetic, ordonă: „Decapitează microfonul [...]/ Sfarâmă cu raza din călcâi/ pârâcioasele timpane" (aici ne gândim şi la sintagma „poezie pârâcioasă" din „Poezie şi psihic", dar nu ducem gândul mai departe). O poveste curioasă scrisă în anii optzeci ai secolului trecut, aproape vizionară pentru o Românie încă comunistă. Este povestea bruiantei polifonii care va invada estul odată cu democraţia. Microfonul decapitat lasă loc unor surse sonore de oriunde să se anunţe drept centrale (a se vedea şi megafoanele din „Megalopsihie"). Călcâiul, punctul vulnerabil al fraţilor de specie ai lui Ahile, locul în care va muşca şarpele biblic, se transformă în arma care va sfărâma auzul, capacitatea de a discerne auditiv mesajul lumii noi, al noii epoci, care vine cu bunele şi relele ei.

„Aud bufniţa cum vomită/ peste visul meu", o poveste aproape sartriană în care greaţa este proprie şi altor fiinţe, dar această lărgire a arealului ţine deja de o nouă paradigmă literară pe care optzeciştii au ştiut să o impună, dar şi să o gândească, iniţial intuind, apoi chiar conceptualizând noul vector.



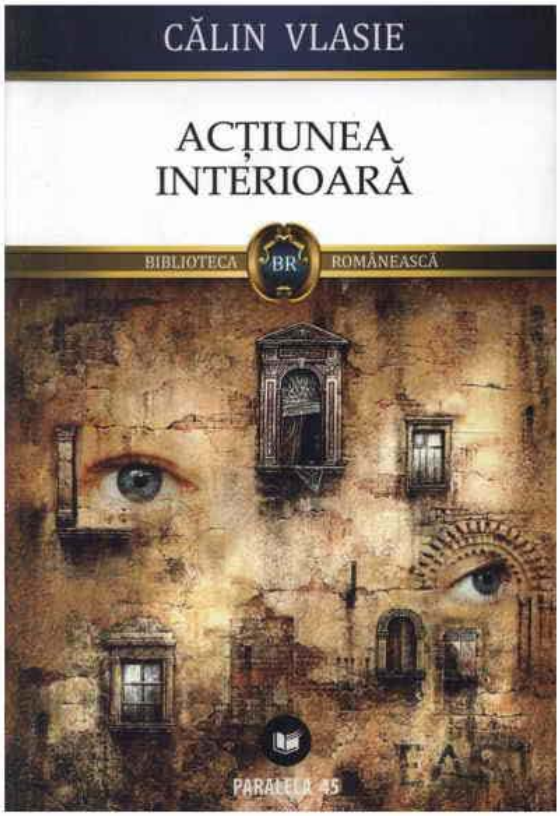
Călin Vlasie şi Nicolae Manolescu

Imaginarul păsăresc nu se limitează la această bufniță în poezia scrisă de Vlasie, care conține multe „paseri și spasme" („Lumina cu lavă"). În alte poeme mai planează și altele: „privighetoarea era./ Zbura spre mine,/ mă privegea", este „O priveghetoare a beznei" („Ungmar"). Această zburătoare se adevereşte însă o irealitate, un produs *in mente* al poetului: „Privighetoarea este ideea mea". Este vorba de „privighetoarea infinită" din deja menționatul poem „Triunghi cu privighetoare". Ca și corbul lui Poe, pasărea aceasta populează un timp nocturn: „Privighetoarea mea începe miezul nopții oarbă", un aed orb al nopților, iată cine este ea. De la ideea la infinit, și de la orbire se ajunge la ficțiune: „Privighetoarea este ficțiunea iernii", astfel nu știm a existat sau nu aceasta, dar știm că există poemul, poetul și posibilitatea lecturii.

Cred că cei care vor citi acest text vor fi mirați de abordarea tematică aleasă, poetul însuși se va mira, dar tema, până la urmă este un pre-text, o soluție de lectură, una oferită și de Vlasie: „l-am luat pe Noi/ și l-am plimbat prin/ păsări vehicule biblioteci". Dacă în itinerarul poetic sunt incluse aceste înaripate (mai sunt și îngerii, dar tema angelica ține deja de un alt pre-text similar), de ce le-am ignora noi în demersul nostru critic?! Nălucile și himerele vlasiene „pene au ca păsări" („Maximum-maximorum"). O altă poveste de citit în aceste poeme - nălucile. În „Anti-camera" planează niște canari, „Paseri în ochi mânioși se tem" și aici vine întrebarea retorică: „Cine urcă și cine coboară?" O întrebare deschisă cu mai multe variante de răspuns.

Nu știu ce este acest text, nu este o cronică, nici un eseu, un manifest, este un text despre literatură, despre cum e să cunoşti un scriitor mai mult decât la un festival literar, în paginile unei cărți, ale unei reviste, într-o cârciumă literară etc. Consider acest text o introducere în tot ce voi scrie despre Călin Vlasie la viața mea. Nu știu dacă voi putea fi pentru cărțile lui Călin Vlasie un bun, mai bine zis, un adevărat critic. Mai degrabă pot admite acea recunoaştere pe care poeții o acordă poeților, dar mă întreb oare aceasta nu este mai mult, mai adevărat?

Dacă ar fi să îi fac un portret lui Călin Vlasie, pentru cititorul basarabean, care îl cunoaşte mai puțin, dar și pentru cel din țară, pot afirma cu certitudine că este vorba de o personalitate multiplă („mă/ extrag/ din/ euri", „puterea"), un poet care știe să își gestioneze contradicțiile (acea „nebunie a combinărilor", „Deviere în mașina de scris"), unul care a avut și are multe de spus, dar o face dozat, anunțând: „Voi exprima cât se poate de clar confuziile" („Vorbire limpede"). Este poetul care a întrebat inițial: „Cine sunt eu? Aceasta-i



întrebarea care declanşează brusc conştiința și poezia" („Poezie și psihic").

Urmărindu-l la Botoşani, unde l-am cunoscut, am înțeles că nu practică o agitație poetică inutilă (vorbărie, beție etc). Cunoscându-l, am înțeles că poți vorbi și despre abilitatea poetică a unui om, căci nu oricine este poet și nu orice poet are abilitatea de a transmite umanul din sine. Călin Vlasie le are pe ambele. În „Poezie și psihic" el extinde aceste limite binare, afirmând că „Poezia nu-i decât o formă a poeticului", or, poetul este mai mult decât scriitură, este o formă existențială și o structură mentală și multe altele de enumerat.

Vlasie a fost și este poetul chinuit de propria poezie, dar aceasta o poți înțelege dacă stai cu el (măcar) o săptămână la Pitești (și aici subiectivismul meu este amestecat cu o doză enormă de obiectivitate aproape obiectuală, am argumentul, am fost, am văzut). Acolo am fost nevoiți (i-am făcut vara aceasta o vizită la Pitești împreună cu Ivan Pilchin) să ne adaptăm permanent la natura lui poetică, o natură deloc liricoidă, mai degrabă o formă lucidă și ludică de a poetiza și de a poemiza lumea și lucrurile. O sursă de tensiuni permanente ale poemelor vlasiene este viața și lumea, de acolo vin toate. Dar poetul nu practică un fel exhibiționist de a le pune în pagini. Când încerci să cauți în luciditatea lui exageratul control al rațiunii acesta

dispare ca o Euridice în fum, poezia lui Vlasie nu este raţională, ea este raţiune şi aceasta este altceva. Este esenţa pură. Lipsa acelor metafore pitoreşti pe care le întâlneşti pe toate „dealurile" şi în toate „văile" literaturii noastre e nota distinctivă a stilului poetic al acestor texte. Vlasie evită o retorică zadarnică practicată de predecesorii lui, dar şi de unii colegi de generaţie.

Dezmembrarea lumii şi a timpurilor, acel „principiu al dezintegrării", când se „desfoliază veacul", iată un ax al poeziei lui. Starea de apercepţie a sensului şi imaginea percepută din punctul de vedere al psihismului („Psihul şi psiha ce fac?", „Wolfram") sunt alte direcţii poetice. Timpul în care reperele nu mai sunt sigure este timpul „scris" de Vlasie. Invers proporţional cu timpul care se deconstruieşte, poetul de la Piteşti construieşte poem cu poem („uitatele mele poeme", „Camera de vise"). Desigur, ca poet, gusturile sale sunt de factură postmodernistă, un postmodernism în faşă în spaţiul românesc, iar Vlasie este un nume-pilon al acestuia, care este ignorat în primul rând de sine (dacă vreţi un argument, vedeţi cum şi-a reeditat propriile cărţi).

Vlasie este unul dintre puţinii scriitori care a trecut proba de foc a succesului (nu ştiu, cred că a comis erori la viaţa lui, ar fi oribil dacă nu le-ar fi comis) şi a rămas scriitor. O performanţă mai mare nu prea cunosc! O poveste aproape similară cu cea a Ecleziastului, a unui Ecleziast literar care exclamă: „Vedeţi, iubiţi contemporani". Vlasie nu este un mizantrop, l-am observat în diferite situaţii literare, dar Vlasie este un Cato al poeziei româneşti prin ceea ce face în sens editorial şi nu numai. Avea dreptate când zicea în 1973 în unul din jurnalele sale că „poezia mare trebuie să fie aparent simplă" şi că „înnobilarea poeziei o dă felul unic în care îţi regizezi ideea poetică". Regia la care apelează Călin Vlasie este una exigentă, în „Poezie şi psihic" recunoştea: „Eu doream să fiu mai bun decât Eu însumi". Acest perfecţionism de înţeles a marcat tot ce a făcut Vlasie în literatură.

Tot în 1973 scria că „apoi mi-am dat seama că amnezia e un fenomen necesar în actul creativ, fireşte amnezia temporară: a trăi, a te uita, a te regăsi...". Într-o scrisoare neexpediată unui prieten în 1983, Călin Vlasie menţiona despre poezia sa: „ştiu că e o poezie unică şi va părea oricând nouă". Şi îi dăm dreptate, azi după 40 de ani (de umblat prin pustia literaturii postcomuniste).

În nr. 9 al revistei „Vatra", a apărut anul acesta un grupaj de poeme semnate de Călin Vlasie. Chiar primul poem, „ţipătul", aduce în scenă o pasăre „ţipătul strident şi sinistru/ e al unui păun/ cocoţat pe o coloană/ pictată proaspăt/ în labirintul de la Knossos". Nu miră păunul, doar că observăm o pasăre mai puţin zburătoare, dar care e cocoţată pe o coloană (aproape a infinitului) împrospătată cromatic. Acest grupaj pare să continue felul de a face poezie al lui Călin Vlasie (apar aceleaşi teme, aceleaşi constante poetice) şi, totodată, anunţă un altceva poetic, o uitare, un dezvăţ de poezia făcută mai ieri (dezvăţul la care ne îndeamnă Roland Barthes în unul din eseurile sale) ceea ce bucură şi intrigă. Sentimentul cititorului este cel al expectaţiei: ce va urma, dragă Logopsih?!

Călin Vlasie şi Solomon Marcus

Memento mori

de Dan-Liviu Boeriu

Prima impresie după lectura *hiatus*-ului Marianei Codruț este că autoarea dobândește, cu fiecare poem pe care îl scrie, o tot mai apăsată maturitate în relația cu ambientul din care își țese istoria. Asemenea acelor scriitori care nu *se descriu*, ci care au senzația că doar prin expresia scrisă ajung să priceapă câte ceva din lucrurile care îi macină, la fel și poeta pare prizoniera unui proiect liric din care nu lipsește însăși stupoarea auctorială în fața adevărurilor care ies parcă de nicăieri. Cum recuzita e simplă și mereu la îndemână (acuitate, simț al orientării afective, curiozitate fertilă), nu-i mai rămâne subiectului decât să desfacă, în bucăți inteligibile și digerabile, lumea.

Într-o primă etapă, pregătirea armelor de atac are conturul unei înfrângeri simbolice. Poeta își asumă insignifianța, compensându-și-o prin atribuirea unui rol mărunt, dar necesar, în mersul global al universului. Sensul existenței nu e detectabil, însă e absolut sigur că el există, întrucât lumea nu se poate imagina în absența lui: „nu sunt o tăietură precisă / în carnea zilei colective, / viața mea nu e / o tăietură precisă / în carnea istoriei comune. // când mă apropii prea mult / de un om, inima lui / se pulverizează / iar eu cad în gol. // dar cu atâta putere a disperării / știu să mă-ntorc spre cerul / și pământul din mine, / încât le fac să vorbească." O formă tandră de misticism, înțeleasă ca o hipercomunicare salvatoare, completează acest tablou viril-onest al unei singurătăți înnăscute: „uneori / ziua îmi pare o fantă / prin care cineva / ne pândește din altă lume. // închid ochii strâns / și mă rog: oricine ai fi / iluzia cea de toate zilele / dă-mi-o și mie astăzi."

În *hiatus*, poeta își acceptă starea de veghe și o transformă într-un privilegiu al

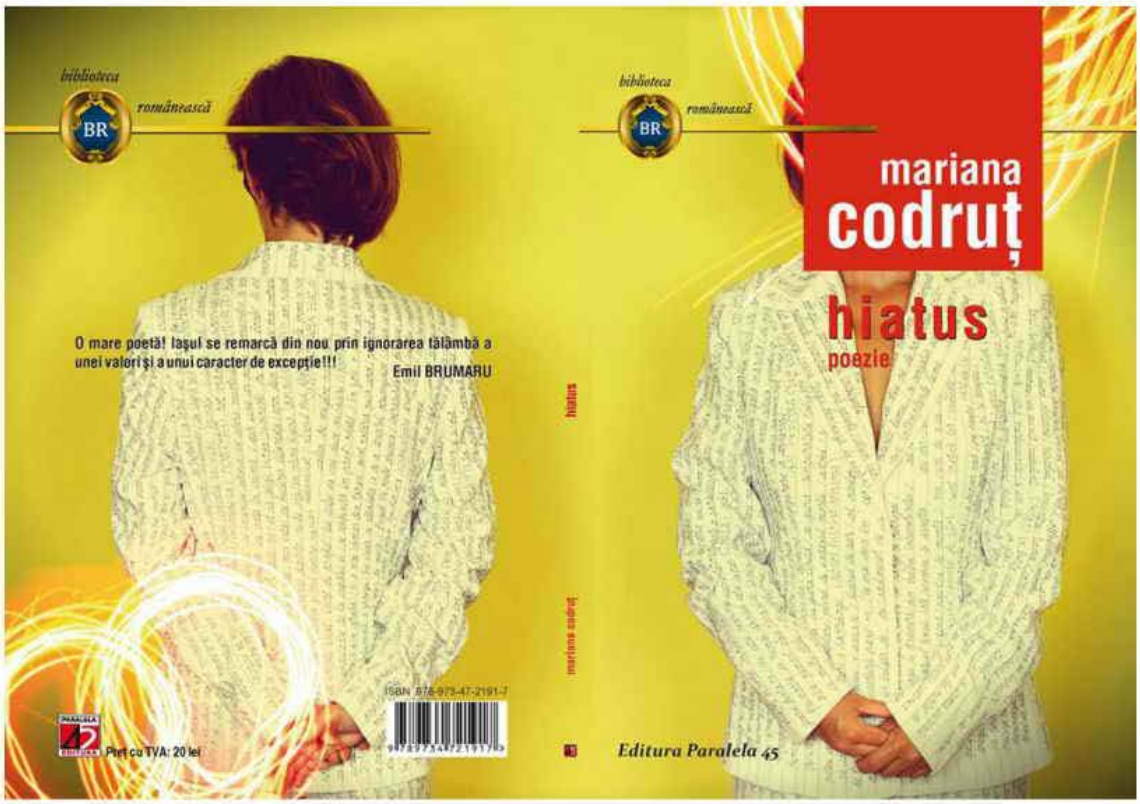
contemplării. Pasivitatea nu are la origine o concepție defetistă despre rost și întemeiere, ci un soi de înțelepciune sobră, un fel de luciditate dobândită. Totul ține de un talent al poziționării, în așa fel încât postura să-ți permită o raportare senină la mediu. Acest tip de lirism retractil e omniprezent în poezia Marianei Codruț, ca un leitmotiv vital: „mă uit din pat pe geam: / soarele s-a îndurat și-a apărut. / gașca de porumbei strânsă-n salcâmi / îl salută cu ochi roșii. Pe pereți / răsar păduri limpezi, tremurătoare. / azi n-o să mă mișc de aici - / am o perspectivă luminoasă." Imaginația joacă aici un dublu rol: acela de a „mobila" convenabil spațiile neutre ale existenței și de a face mai ușoară trecerea către un dincolo de unde deocamdată se ghicesc doar niște semne prevestitoare. Pentru că moartea, sub toate formele ei, e o prezență insinuantă, ca un memento lugubru al momentului marii plecări. Până atunci, însă, ea se mulțumește să brăzdeze realitatea în diverse chipuri: ochii albaștri pierduți, sunetul insistent și uscat al vântului, amintirea intermitentă a mamei. Plecarea acesteia, redată într-o scenografie excesiv metaforizată, lasă urme adânci, senzoriale și sinestezice în același timp: „într-o seară de iarnă, mama n-a vrut să-și mai care / propriul suflet și l-a înghițit. cu ochii albaștri închiși, / a lunecat lin pe lângă noi. noi ne-am strâns în bucătărie / neînțelegând nimic. acolo-n colț văd ochii mamei! / a zis soră-mea, arătând florile albastre de pe perete - / și vocea ei părea plină de groază / iar inima fratelui spărgea liniștea. // [...] uite, acolo-n colț sunt ochii ei! a repetat sora. luând / cârpa, s-a urcat pe un scaun și i-a lustruit temeinic / de fum și păianjeni. lacrimi negre ne-au căzut pe mâini." Dramatismul acestor imagini salvează singur de la eșec estetic un tablou altminteri inteligent construit, însă care putea foarte lesne să alunece într-un cvasi-simbolism perimat și exagerat. Tandrețea descrierii, laolaltă cu mâna sigură a poetei, fac ca aceste mici excese lirice să nu cadă în păcatul patetismului. Continuarea firească a acestui mod de a realiza legătura cu cei plecați este întoarcerea la memorie, în momentele dese de rătăcire și confuzie: „când mă trezesc noaptea brusc / în patul meu de lemn și / nu-mi aduc aminte cine sunt, / același chip mă salvează. // a, știu! Îmi spun atunci, / liniștindu-mi încet bătăile / inimii. Deci sunt fiica ei, / a unei moarte cu ochi albaștri."

Mult mai tulburător în această poezie e modul de întrebuințare a morții pe care ni-l propune autoarea. După parcurgerea etapei de obișnuință cu sumbra finitudine a vieții înseși, poemele curg într-o direcție vag pedagogică, unde se îmbină o concepție a sfârșitului „util" cu aceea, mai empatică, a înțelegerii pe deplin a vacuității clipei de acum. Așa cum nu ne putem

imagina fericirea singuraticului („vine iute și intensă ca un fulger și la fel de iute se scurge în pământ. Nu știi de unde irumpe, nu poți crede cu tărie că simpla vedere a soarelui pe un zid într-o dimineață ca oricare o naște. Dar nu te-ntrebi mai mult. ți-e destul ce simți: brusc, se deschide o trapă în tine și te cotropește din adânc o lumină atât de dulce, de intensă, că schimbă totul."), tot așa nu putem pricepe evidența morții cotidiene, omniprezente și *in-your-face*, pe lângă care, totuși, trecem nepăsător și iresponsabil: „scot un strigăt. nici pubera, nici femeile, nici bărbații nu-l aud. lumina filtrată de nori și de frunze îi face livizi – sau sunt morți? chiar dacă-și mișcă buzele întruna, nici eu nu aud vreun cuvânt. suntem morți, da, suntem morți în masă, tineri și bătrâni, cu pantaloni, fuste și tricouri pline de inscripții și poze. morți cu peri, cu plete sau chilugi. toți cu ochi fumigeni, toți cu zâmbete largi, dând din capete, dând din mâini." Continua pregătire pentru marea întâlnire e privită ca o comedie necesară, ca un exercițiu aproape funambulesc și – la rigoare – ridicol, însă nu mai puțin eficient. Rutina anticipărilor pare însăși esența trecerii timpului, într-un carusel pe cât de rapid, pe atât de înfricoșător și, de aceea, persiflabil: „dacă vineri trebuie s-achit factura la apă, chiar de luni, / îngrijată, îmi spun mereu: am de plătit factura la apă, trebuie / să plătesc factura la apă! // e vorba să merg în vară la Praga? încă din iarnă tot repet: am / de mers la Praga, trebuie să mă duc la Praga! // de aceea, e cum nu se poate mai crud să știu că voi muri. nu e / zi să nu-mi zic: am de murit, trebuie să mor!".

Nu în tema aleasă constă originalitatea volumului Marianei Codruț, întrucât lirica românească nu e străină de un anume fetiș al extincției; aș spune că remarcabil în *hiatus* este modul în care poeta își transferă propria obsesie la scara unei maladii a spiritului contemporan, cu ramificații dintre cele mai surprinzătoare (există în volum chiar și referiri politice, pertinente!, la unii „juni" care, vorba Monicăi Lovinescu, uită încă înainte de a-și aminti). Optzecistă atipică, Mariana Codruț vorbește, folosind aceiași parametri, chiar și despre arta poetică pe care o îmbrățișează. Și o face cu o naturalețe confundabilă cu stângăcia, dacă n-am simți, în fiecare vers, credința puternică a autoarei în adevărul celor afirmate și în forța persuasivă a fiecărui rând: pentru că nu mai putem fi poeți după Shakespeare, nu putem spera nici că vom rămâne vii după câte o izbucnire răzleață de fericire: „moartea – un Shakespeare al vieții mele". Nici că se putea o concluzie mai expresivă și mai pulverizatoare pentru acest volum de poezie coerent liric, corect artistic și de o stranie monotonie afectivă.

(**Mariana Codruț**, *hiatus*,
ed. Paralela 45, 2015)

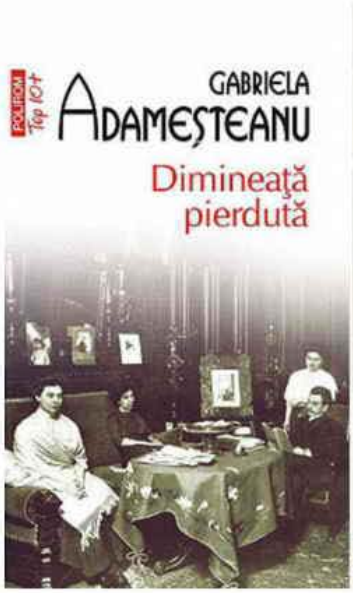


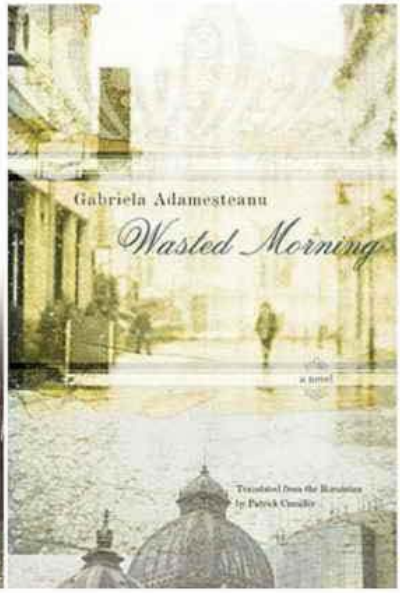
de Şerban Axinte

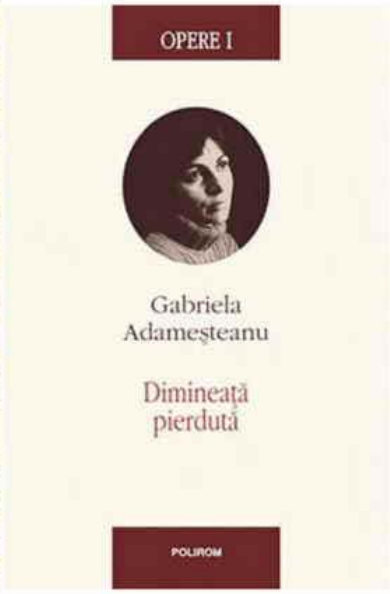
Complexul capodoperei

Gabriela Adameșteanu și „vârstele" literaturii postbelice

Așa după cum o înfățișează istoriile literare, precum și numeroase studii despre proza românească postbelică, Gabriela Adameșteanu se lasă greu încadrată într-o generație anume. Nicolae Manolescu o plasează în rândurile șaizeciștilor, orientându-se după criteriul biologic, deși scriitoarea este cu aproximativ zece ani mai tânără decât majoritatea prozatorilor de marcă ai generației amintite: Nicolae Breban, Augustin Buzura, George Bălăiță, D.R. Popescu, Alexandru Ivasiuc ș.a. După data debutului (1975) – considerat de mai mulți critici drept tardiv –, ea ar putea fi încadrată foarte bine între șaptezeciști, de care se desparte, însă, prin anumite caracteristici ale poeticii literaturii sale. Dar Gabriela Adameșteanu a cunoscut pe deplin recunoașterea criticii și a publicului în anii '80, atunci când și-a dat măsura atât în roman, cât și în proza scurtă. Evident, locul ei nu este printre optzeciști, dar evoluția scrisului său verifică, într-o oarecare măsură, transformarea prozei românești pe parcursul a trei decenii. Manolescu observă foarte bine că „în proza generației '60, realitatea a rămas mai mereu în cadre tradiționale, privită de sus, «global», prin intermediul unor personaje coerente psihologic, indiferent dacă romanul era istoric, obiectiv sau analitic. [...] Scriitorii care au început să publice după 1970 au inovat în primul rând în felul de a considera realitatea. Metaforic, perspectiva lor poate fi numită mioapă. Ochiul se apropie foarte mult de o realitate devenită foarte poroasă. A rezultat o realitate «mărunțită», fluctuantă, și







personaje «inconsistente» sau fisurate. Noii prozatori preferau aspectului istoric al realității pe acela cotidian și, lucru foarte important, făceau nesigură, dacă nu imposibilă, ierarhizarea evenimentelor în funcție de semnificația lor."[1]

Literatura Gabrielei Adamesteanu iese din tiparele tradiționale, dar își păstrează „clasicitatea". Nu ajunge să fie experimentală (deși prima ediție a romanului *Întâlnirea* are puternice accente textualiste), dar ridică la o altă putere un gen de realism care nu are nimic de-a face cu acela coroziv, prezumțios sau revanșard existent în romanele, mai ales cele politice, scrise după 1965. Trebuie adăugat aici că proza românească postbelică suferă de o inconsistență a *literarului*, miza și succesul pe care l-au cunoscut în epocă nefiind neapărat de natură estetică, iar printr-o coordonată subversivă, literatura funcționa și ca o formă de opoziție față de regimul totalitar. Din acest motiv, numeroase scrieri nu au mai putut fi citite cu același interes după 1990, așa după cum observă și criticul amintit mai sus. Cărțile Gabrielei Adamesteanu nu suferă însă de această efemeritate, adresându-se concomitent mai multor categorii de public, câștigându-și în timp un statut aparte, în raport cu cele semnate de mai mulți autori postbelici.

Atât dificultatea de încadrare într-o generație anume, cât și specificul scrierilor Gabrielei Adamesteanu în peisajul postbelic se pot explica nu conjunctural, ci prin intermediul operei, prin poetica ei nemărturisită de a acomoda două principii aparent contrare: clasicitatea și modernitatea.

Gabriela Adamesteanu în istoriile literare

Istoriile literare de după 1990 și cele mai importante studii despre proza postbelică judecă opera Gabrielei Adamesteanu prin raportare la romanul *Dimineață pierdută* (1984)[2]. Autoarea „beneficiază" de o imagine oarecum încremenită la dimensiunea valorică a romanului amintit, celelalte scrieri fiind considerate ori parazitare, lipsite de interes prin ele însele, ori ratate. De pildă, Nicolae Manolescu afirmă fără ezitare că *Dimineață pierdută* este „un roman epic bogat și psihologic profund «adevărat» până în cele mai mici amănunte, modern în construcție și scris cu finețe"[3]. Manolescu pune accentul pe personajele memorabile care apar în carte, dintre care Vica Delcă apare cel mai individualizat. După o analiză minuțioasă, criticul afirmă decis că romanul este unul dintre cele mai izbutite din perioada postbelică, dar se arată neîngăduitor cu *Întâlnirea* (2003, 2007) despre care susține fără argumente convingătoare că este un roman ratat.

În *Istoria...* sa, publicată cu trei ani mai devreme decât cea a lui Manolescu, Alex. Ștefănescu găsise un fel de algoritm conform căruia literatura Gabrielei Adamesteanu ar fi generată. Criticul este de părere că „ideea de a povesti mari drame din perspectiva unor martori zeloși, de bunăcredință, dar incapabili să înțeleagă sensul profund al întâmplărilor la care au asistat este productivă din punct de vedere

1 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, pp. 1197-1198.

2 Pe carte apare anul 1983, pentru că romanul făcea parte din planul editorial al acelui an.

3 *Ibidem*, p. 1198.

literar, întrucât duce la o dezideologizare a prozei, la înnoirea modului de reprezentare a realității"[4]. Alex. Ștefănescu discută aplicarea acestei metode la *Dimineață pierdută*, neuitând totuși de *Drumul egal al fiecărei zile* și de unele proze scurte ale autoarei. Despre *Întâlnirea*, nuvela reluată, extinsă și rescrisă nu are nici el cuvinte de laudă.

Marian Popa consideră că toate cărțile Gabrielei Adamesteanu sunt supraapreciate de critica de întâmpinare. Din punctul lui de vedere, volumul de debut nu este nimic altceva decât „o acumulare impresionistă de evenimente minore și de detalii ale cotidianului cu determinări în anii '50, constituite în burți epice"[5]. Cu aceeași asprime și neîndreptățire judecă și romanul din 1984, înțelegând simbolul „dimineții pierdute" ca neavând nicio relevanță, indiferent de contextul în care acesta ar fi aplicat.

Complexul capodoperei

Eugen Simion dovedise în anii '80 aplecare și interes pentru toate scrierile autoarei de până în acel moment. Miza lecturii sale era aceea de a demonstra că Gabriela Adamesteanu reușise să schimbe ceva în „cam înțepenita tipologie a feminității din proza românească"[6]. În sprijinul afirmației sale, criticul invoca o anumită „cruzime realistă" ce făcea ca mărcile tradiționale ale literaturii feminine – „gustul pentru melodramă", „lirismul", „mizandria", „senzualitatea", „psihologismul fin" – să lipsească aproape total. Drept viziune prismatică asupra unei lumi dominate de mediocrități, vulgarități și duplicități, se impunea acea „observatoare «rea», neînduplecată a imperfecțiunilor umane".

În comentariul său, Simion face referire la un text de-al lui Valeriu Cristea în care acesta discuta inspirat despre planurile temporale ale romanului. Având în vedere că niciun alt comentator al acestei cărți nu a izbutit să facă o mai bună și mai clară delimitare a amintitelor planuri temporale, voi transcrie aici un fragment mai extins din aceste observații: „O dimineață «pierdută», dar un veac câștigat, se poate spune în legătură cu romanul Gabrielei Adamesteanu și cu titlul lui. Romanul Gabrielei Adamesteanu transmite nu numai un puternic sentiment al istoriei, ci și un puternic, extraordinar sentiment al vieții și, mai ales, al trecerii ei. Am văzut că există în el nu un singur prezent, ci trei: un prezent lung, format din două mari segmente și două scurte. Din perspectiva ultimului prezent (vizita nepotului Gelu la Vica, internată în spital), primele două devin – și ele – trecut. Există de asemenea trei ample retrospective (alcătuind împreună gigantica retrospectivă din miezul romanului): prima evocă după-amiaza zilei de 28 septembrie 1914, când parvine vestea morții regelui Carol, a doua – imensa după-amiază a zilei de 14/27 august 1916, ajunul intrării României în război, a treia (*Jurnalul Profesorului*), – mai multe zile din prima lună și ceva de după declanșarea stării de beligeranță. Pe lângă cele trei ample retrospective, din narațiune se desfac la tot pasul altele. […] Personajele se află când într-un plan, când în altul. Îi vedem tineri și bătrâni, copii, adolescenți, adulți: morții învie și încep să trăiască în fața ochilor noștri o intensă viață, iar despre cei vii aflăm că de fapt au murit."[7]

Și Monica Lovinescu fixase în anul apariției romanului celui mai des invocat câteva repere interpretative, prin raportare la binomul *tradițional*

4 Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Mașina de scris, 2005, p. 982.

5 Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, 23 august 1944 – 22 decembrie 1989, versiune revizuită și augmentată, București, Semne, 2009, p. 787.

6 Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București, Cartea Românească, 1989, p. 465.

7 Valeriu Cristea, „O dimineață de o sută de ani", în *România literară*, 6 septembrie 1984.

– *modern*: „*Dimineață pierdută* este un roman cu adevărat modern, dar în care tehnicile întrebuințate – și îndeosebi alternarea monologului interior cu dialogul – sunt atât de bine stăpânite, ținute în frâu, justificate, chemate de structura romanului și de cerințele personajelor, încât devin invizibile. Sunt *remarcabile*, dar la limită pot să nici nu fie *remarcate*. În ciuda perspectivei care se schimbă cu fiecare dintre personajele cărora li se dă cuvântul în deplină libertate, fără cenzură auctorială, caleidoscopul acesta mișcător se adună în final într-o perspectivă atât de unitară, încât *Dimineață pierdută* poate fi citit dintr-o singură respirație, ca un roman tradițional, și numai după aceea să-ți dai seama prin ce strategii narative a fost obținută curgerea, cât de savant fărâmițat este acest discurs ce ți s-a părut liniar."[8]

Există un complex al *Dimineții pierdute*, dar nu unul al autoarei – după cum s-ar putea crede –, ci unul al criticii. Acest complex validează o idee greșită, o idee conform căreia tot ceea ce Gabriela Adameșteanu scrisese până la romanul din 1984 ar reprezenta doar niște exerciții pregătitoare pentru o mare carte. Complet neadevărat. Textele ei au deschidere unele către altele. Se completează, se electrizează între ele. În timp, odată cu numeroasele reeditări ale tuturor cărților, critica de întâmpinare a corijat greșeala criticii șaizeciste și a demonstrat caracterul deschis al operei. În narațiunile scriitoarei există lucruri de mare subtilitate, care pot trece ușor neobservate și, de aici, necesitatea relecturii ca fundament al unei interpretări vii și stimulative.

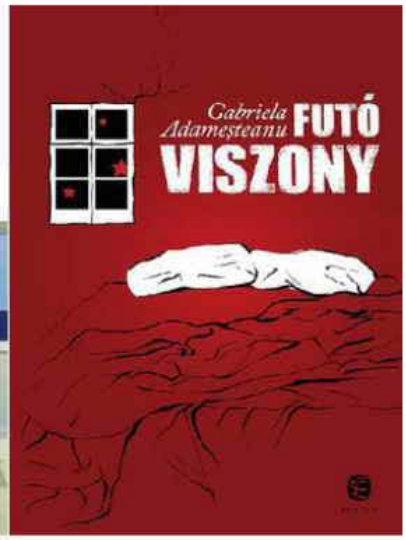
Coerența operei

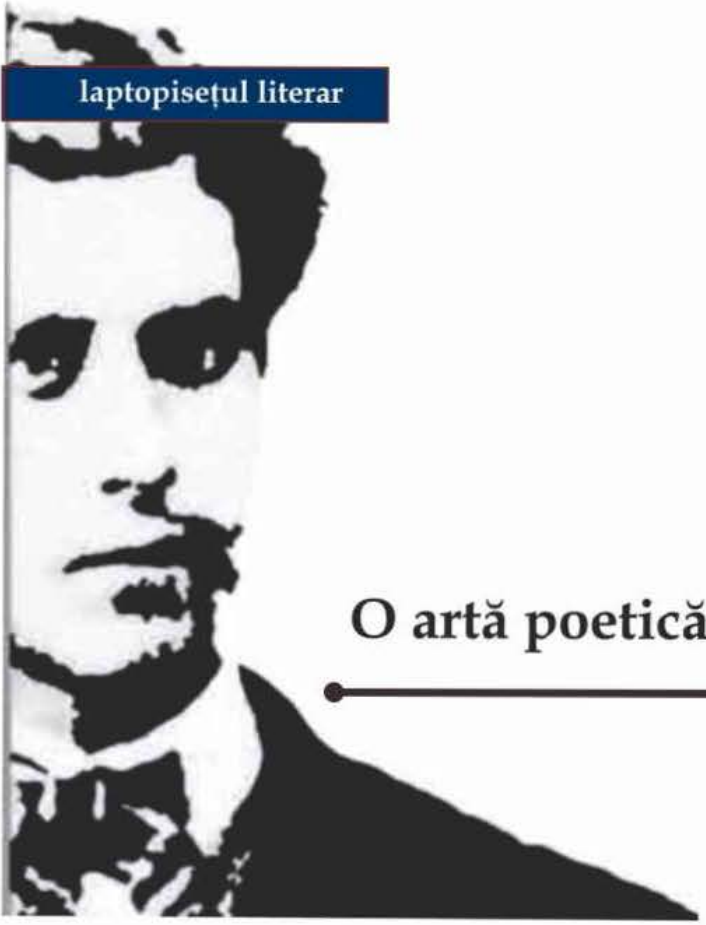
Așadar, această centrare a criticii (din prima fază a receptării) pe un singur roman aduce, după cum am sugerat mai sus, prejudicii imaginii operei în ansamblul ei, o operă care se remarcă, sunt sigur, printr-o coerență desăvârșită a tuturor componentelor ei. Autoarea nu lasă nimic în afara *proiectului* său, face în așa fel încât o structură aparent independentă să răspundă alteia cu aceleași trăsături de autonomie părelnică. Această coerență conduce către o *reconfigurare ficțională a realității*. Realul lumii Gabrielei Adameșteanu e mai intens și mai autentic decât realitatea prozaică a vieții. De altfel, Paul Cernat, întrebându-se cum poate fi recunoscut un mare scriitor afirmă că: „îl recunoști atunci când, recitindu-l, impresia de real a universului său devine mai intensă decât realitatea înconjurătoare, când devine realitatea *ta*, în care simți mereu nevoia să revii, pentru a nu o lăsa să treacă. Atunci când ai impresia că nu literatura «imită» viața, ci viața e ca-n literatura lui."[9]

Din toate, reiese o viziune modernă asupra unei lumi particulare, o viziune originală și cuprinzătoare, formată din atâtea edificii câte corpuri de operă există. În interiorul ei, cadrele realității se modifică în funcție de un sens profund al istoriei și al vieții surprinse într-o desfășurare atipică, unde fiecare scenă e provizorie în raport nu doar cu cea care urmează, ci și cu cele care deja s-au consumat. Nu e niciun paradox aici. Lumea operei Gabrielei Adameșteanu este cea în care trecutul e mai surprinzător decât viitorul, pentru că nu se știe niciodată cum va fi recitit acel trecut. Fețele realului sunt atât de mobile după cum la fel de flexibilă și de schimbătoare e perspectiva celui care își revizitează întruna trecutul pentru a afla în el misterul unui prezent fără desfășurare.

8 Monica Lovinescu, „*Dimineață pierdută* sau România pierdută", la Radio Europa Liberă, 14 septembrie 1984.

9 Paul Cernat, „Rezistența la timp. Gabriela Adameșteanu între proza scurtă și roman", prefață la Gabriela Adameșteanu, *Opere II*, Iași, Polirom, 2008, p. 21.





de Livia Iacob

O artă poetică în răspăr

Cine să fi fost, cu adevărat, contele de Lautréamont? La o lectură atentă a biografiilor sale, constatăm că există tot atâția Lautréamont câți biografi au găsit cu cale să se preocupe de soarta acestuia… În chip cu totul nefericit, acest paradox lucrează, credem, împotriva operei: în loc să contribuie, cum, mai târziu, propunea poetul și gânditorul român Lucian Blaga, la sporirea și adâncirea misterului ineluctabil al celor ce stau dincolo de scriitură. De altfel, „să-l înțelegi pe Lautréamont, să știi câți ani avea, ce culoare aveau ochii lui ori cât de lungi îi erau degetele, acestea sunt, de azi încolo, niște pretenții inutile". Cu aceste cuvinte își deschidea, omagial, Philippe Soupault[1] studiul introductiv la volumul adunând pagini memorabile din opera celui care îi prefigurează nu doar pe suprarealiști, ci și pe proscrișii autori care, seduși, înlănțuiți de limbajul poetic, fac deopotrivă totul pentru a-l transcende, pentru a o „rupe", literalmente, cu trecutul livresc și pentru a construi noile limbaje, tentantele necuvinte mustind de sens și lucrând la recristalizarea limbii literare. Tot el, maestru al calamburului, asemenea celui despre care scrie, notează inspirat că Lautréamont nu va fi niciodată ceea ce s-ar putea numi un personaj istoric în carne și oase, căci s-a plasat, o dată pentru totdeauna, prin opțiunea sa literară, dar și prin aceea existențială, în afara istoriei literare și a istoriei moravurilor…

Ceea ce știm sigur, din actele și documentele pe care, în facsimil, le putem consulta în orice monografie devotată subiectului, este că Isidore Ducasse, cel care se strecurase sub pseudonimul inspirat de un personaj al lui Eugène Sue, s-a născut pe 4 aprilie 1846 la Montevideo, în Uruguay, și a rămas foarte de timpuriu orfan de mamă. Manifestând un interes viu pentru matematică și ceea ce pe-atunci se numea „științele naturii", îl regăsim, peste ani, la Paris, unde dădea curs vocației stabilite pe linie paternă,

1 Philippe Soupault, „Lautréamont par Philippe Soupault", în Pierre Seghers (ed.), *Lautréamont. Une étude par Philippe Soupault, extraits, documents, bibliographie*, Colecția „Poètes d'aujourd'hui", Paris, 1963, p. 9.

aceea de a urma facultatea de politehnică. O falie trebuie să se fi produs însă între determinarea lui de a-și face, astfel, o carieră sigură și nopțile pe care tot mai des le pierdea scriind febril în camera sa din cartierul studențesc... Așa au apărut, începând cu 1868, *Cânturile lui Maldoror*, așa vor apărea, mai târziu, *Poesiile* care ar fi trebuit să constituie prefața unei cărți urmând, în contraponderea *Cânturilor*, să constituie un elogiu adus speranței și omenescului. Din păcate, operele i-au fost publicate cu mare dificultate și numai pe speze de autor, *Cânturile* fiind chiar retrase de pe piață de editorul francez care le găsea „prea pline de cruzime", așadar nepotrivite unui public filistin, incapabil să-și cizeleze gustul estetic. Ele vor fi apărate ulterior de Léon Bloy și Rémy de Gourmont și retipărite, la început tot *en cachette*, în 1874 și 1890. Poate că și aceste triste capcane de destin i-au făcut pe istoricii literari să-i piardă urma până în noiembrie 1870, când s-a găsit un act de deces pe numele său, confirmat, cu părere de rău, de proprietarul unui micuț apartament din foburgul Montmartre...

Speculațiile de ordin existențial dăunează și astăzi înțelegerii *Cânturilor lui Maldoror* sau *Poesiilor*, singurele texte pe care acesta le-a lăsat unei posterități vorace. Există, ce-i drept, un Lautréamont exaltat și neîndreptățit de contemporani, creația lui Philippe Sollers, dar și unul care-și măsoară puterile într-o luptă radicală cu Elohim, mai bine spus contra unui Elohim detronat, rege al poeziei simboliste pe care tânărul o considera o cauză pierdută, cuprins în paginile lui Léon Pierre-Quint. Dincolo de cele două repere fundamentale ale istoriei literelor franceze, există în egală măsură un Lautréamont al mișcării suprarealiste, care de fapt netezește, rafinat și elaborat, receptarea și acceptarea lui în canonul universal. E tocmai cel despre care Louis Aragon, în numărul din august-septembrie 1922 al revistei *Les Écrits Nouveaux*, scria că „vorbește singur, sau dialoghează cu peretele" fiindcă „atât de puțin crede în posibilitatea unui lector" sau pe care André Breton îl considera un posibil punct de referință în stabilirea finelui modernității: „verbul, și nu stilul acum, suferă cu Lautréamont o criză fundamentală, el marchează o *reîncepere*. S-a sfârșit cu limitele în care cuvintele puteau intra în raport cu cuvintele, lucrurile cu lucrurile. Un principiu de mutație perpetuă a cuprins obiectele ca și ideile, tinzând la eliberarea lor totală care o implică pe aceea a omului. În această privință, limbajul lui Lautréamont e în același timp un dizolvant și o plasmă germinativă fără echivalențe". E, totodată, părintele-copil al avangardei italiene (și nu numai), unde vorbește, peste aproape un secol, prin vocea straniu rezonantă a lui Giuseppe Ungaretti. Remarcând că, în momentul redactării *Poeziilor*, Lautréamont părea să nu mai aibă nici o încredere în cuvânt – dat fiind că nu mai avea încredere nici în formele exterioare, editoriale, de cuprindere ale acestuia –, poetul mai sus-amintit făcea o foarte importantă precizare cu privire la modul în care trebuie citit discursul său, care are calitatea de a fi *revelația unei grele taine*. Dar despre ce taină să fie vorba? Iată un posibil răspuns, pe care fiecare dintre noi, cei de acum, îl poate corija sau completa, actualizându-l semantic: „El a înțeles că lirismul însuși e un domeniu foarte mic. Maxima unui celebru gânditor poate fi răsturnată; va rezulta – de n-ar trece decât un sofist pe acolo – enunțul unui adevăr la fel de acceptabil. Poți să nu schimbi decât un cuvânt, sau pur și simplu să deplasezi acest cuvânt, și va fi încă un adevăr valabil. Poți varia astfel la infinit conținutul, să te slujești de ele pentru o mie de efecte, diferite, opuse sau analoage, după plac. Cât valorează, deci, cuvântul? Totul și nimic. Și fiindcă pentru el cuvântul nu mai are nici o valoare subiectivă, îl ține în pumn ca pe o armă teribilă".

Purtând semnătura lui Isidore Ducasse, iar nu a dublului său conviețuitor în cămașa de gânduri și de metafore, Lautréamont, *Poezii I* și *Poezii II* reprezintă și astăzi o provocare deseori apăsătoare atât pentru critica și istoria literare, cât și pentru hermeneutică, mulți exegeți limitându-și discursul la note și observații pe marginea decriptărilor practicate fie de editori profesioniști, fie de traducători inspirați. Această opțiune se dovedește întru totul explicabilă dacă ținem seama că operele, în integralitatea lor seducătoare și, deopotrivă, halucinantă, nu îngăduie o marjă prea largă de manevre interpretative: înaintând poticnit, cu suișuri și coborâșuri, mimetic, trudind să exhibe fantasmele și temerile unui autor de atâtea ori și pe nedrept respins de editorii în care investise nu doar propria, exagerata încredere, ci și finanțele părintești, discursul liric ducassian șochează de astă dată tocmai prin voita segregație de ceea ce constituise anterior substanța scriiturii sale, în satanicele *Cânturi* din intimitatea cărora Maldoror avea să se ridice împotriva romantismului epigonic și a romanelor sentimentaloide ori foiletoniste. Diferența dintre cele două tipuri de discurs este, la prima vedere, aproape schizoidă: cum să lauzi, să eternizezi Binele, Frumosul, Adevărul, pilonii înțelepciunii antice, atât de repede, la o distanță atât de mică

după ce te-ai scufundat în Rău, în Grotesc, în Aparență și ai devenit, cel puțin în ochii nu prea încercănați de lecturi ai unor cititori de suprafață, un damnat la plagiatul fatal, „programatic[2]? Căci *Poeziile* vor fi publicate (sub forma unui volum dispus în două fascicole) în iunie 1870 la Librairie Gabrie, așadar la nici un an distanță de momentul apariției *Cânturilor lui Maldoror* pentru care tânărul sosit din provincie în metropola pariziană nu obținuse decât, în cel mai bun caz, rău-voitoare comentarii înveninate venite din partea unor ciraci ai condeiului critic…

Faptul în sine ni se pare demn de investigat, fiind puțin probabil ca aceste două texte să fi fost scrise într-un timp atât de scurt după istovitorul travaliu pe care îl ceruseră, cu prisosință, *Cânturile*. N-ar putea fi, oare, mai degrabă posibil ca operele să fi fost scrise simultan, și asta nu neapărat din oarba dorință de a obține gloria imediată și succesul de public (pe care, de altfel, poetul însuși le și blamează, exprimându-se destul de plastic cu privire la facila faimă a autorilor de romane așa-zis senzaționale)? Îndrăznim să credem că *Poeziile* reprezintă succedaneul, leacul artistic al unui visător maladiv, care presimte, dacă nu cumva chiar știe că în destinul său au încolțit germenii tiranici ai răului existențial inevitabil.

Salutăm, din acest motiv, remarca pe care o făcea prefațatorul primei traduceri complete a *Operelor* lui Lautréamont în limba română, Romul Munteanu („Unii comentatori nu au înțeles faptul că Lautréamont nu este tipul scriitorului care s-a deghizat numai în viață. Opera sa este de asemenea masca literară parodică a unui proces de ridiculizare a clișeelor romantice și a romanului foileton. Criticii care au mers pe altă cale nu au ajuns la o înțelegere adecvată a sensului operei sale"[3]), dar ne-am permite, ducassian firește, să o parafrazăm, contrazicându-i fundamentele și semnificația. Unii comentatori nu au înțeles faptul că Lautréamont nu este tipul scriitorului care s-a deghizat numai în operă: viața lui, așa cum, de fapt, nu o știm, este și ea rezultanta unui proces de joc identitar la limita nebuniei, în care un Lautréamont malefic se vede subminat, tras de mânecă și, în cele din urmă, salvat de către un Isidore Ducasse crezând în posibilitatea genuină de auto-regenerare atât a literaturii (la o scară istorică universală), cât și a propriului eu, infinitezimal inclus în reacțiile unei măști cvasi-decadente. Acel Isidore în fața căruia Philippe Soupault socotea de cuviință să-și scoată, ceremonios, pălăria și să-și decline orice competență, un Isidore care rejectă locurile comune ale literaturii arătându-le cu degetul și condamnându-le răspicat, fără a se feri să pună pe tapet nume, personaje istorice și texte a căror celebritate moderată nu l-a convins nici o clipă: „Isidore Ducasse. Puținele silabe-mi sunt de-ajuns ca să mă ajute să mă împac, preț de un ceas, cu mine însumi. […] Mă gândesc la tine, Isidore, la tine care te credeai vanitos și care, de fapt, deveniseși pur și simplu conștient de superioritatea ta, în vreme ce stăteai așezat în fața pianului […], executând, pentru ultima oară, concertul ce-ți era dedicat ție însuți"[4].

Acest ultim, singular concert pe care autorul îl numește, într-o cheie vădit ironică, *Poezii* (pentru a-i oferi, cum descoperim în scrisori, funcția de *Prefață* la un proiectat volum de poeme), avea să treacă absolut neobservat pentru mult timp. Și nici când va fi fost cu adevărat luat în seamă, adică târziu în secolul XX, lucrurile nu se vor fi schimbat prea mult, căci, în vreme ce „*Cânturile* vor ajunge foarte repede să fie cel puțin tolerate, *Poeziile* nu încetează, până și astăzi, să provoace scandal"[5]. De la simpla, dar malițioasa bănuială (precum aceea aparținându-i lui Paul Lespès: „Fără îndoială, dacă vom alătura *Cânturile lui Maldoror* și *Poeziile*, putem presupune că Ducasse nu a fost sincer"), trecând prin filtrul gândirii unui Albert Camus care vorbește, de pildă, despre „banalitățile laborioase ale *Poeziilor*" sau prin detectivistica lui Valery Larbaud („*Poeziile*, această prefață la un volum de poezii niciodată publicate, probabil niciodată scrise, nu sunt altceva decât o carte încropită care să-i demonstreze Dl. Ducasse că fiul său lucra") și până la concluzia îngrijorătoare a lui J.-P. Soulier („Ariditatea *Poeziilor*, după plenitudinea *Cânturilor*, anunța o sterilitate iremediabilă"[6]), pasul a fost făcut cu o prea mare larghețe, cu o alarmantă ușurință, ca să nu o numim de-a dreptul ușurătate. În fapt, tocmai obtuzitatea minții pe care Ducasse o incriminează de-a lungul celor câteva zeci de pagini de reflecție poetică îl va urmări pentru a-l condamna post-mortem. Neliniștitor de

2 „Așa cum Cervantes a subminat în *Don Quijote* caracterul perimat și facil al romanului cavaleresc prin ridiculizarea procedeelor și a situațiilor caracteristice acestei literaturi, la fel și Lautréamont realizează un act de deriziune a literaturii romantice prin pastișă, imitație, plagiat programatic, citat investit cu o nouă funcție etc.", *apud* Romul Munteanu, „Măștile lui Lautréamont", în Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1976, pp. 10-11.

3 *Ibidem.*

4 *Cf.* Philippe Soupault, *op. cit.*, pp. 34-36.

5 Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Editura Seuil, Colecția „Écrivains de toujours", Paris, 1976, p. 151.

6 *Apud* Marcelin Pleynet, *op. cit.*, p. 152.

puțini au fost aceia care și-au dat seama că, de fapt, jucându-se cu două pseudonime, poetul francez opta nu atât pentru absența din text a autorității auctoriale (vezi îndelung incriminatele exemple cât privește romanul realist sau cel de tip foiletonistic), cât își asuma propria absentare identitară, oglindă a timpuriilor privațiuni familiale. Celui care avertiza în *Poezii* că „Je ne laisserai pas des *Mémoires*", Maurice Blanchot îi răspunde inspirat: „Ori de câte ori artistul este preferat operei, această preferință, această exaltare a geniului presupune o degradare a artei, reculul în fața propriei forțe, căutarea viselor compensatorii"[7].

În fapt, după cum arată autorul unei monografii dedicate lui Lautréamont, în care exaltările sunt ținute în frâu, iar evenimentele, puține câte există, sunt prețuite după justa măsură a adevărului istoric, astăzi nu mai produce nici un efect întrebarea cu privire la identitatea reală a persoanei din spatele măștii livrești. Mai potrivit ar fi să ne chestionăm dacă „poate fi oare pătrunsă intimitatea unei ființe de la care se păstrează doar cinci scrisori către bancherul și editorul său și care n-a lăsat în memoria celor doi martori îndepărtați din liceu decât o amintire imprecisă"[8]? Absența spectaculosului existențial, pe care se bate atâta monedă în actualitate, e în sine o realitate care indică, desigur numai acelor ce vor cu adevărat să o urmeze, aurita cale de mijloc pe care se poate ajunge în intimitatea și la adevărul ultim al operei literare, singura care contează cu adevărat. Cu atât mai mult cu cât, după cum se exprimă François Caradec în *Comte de Lautréamont. La Table Ronde*, opera sa nu numai că nu are un vădit caracter autobiografic (deși anumite suferințe din copilărie ar putea fi, la rigoare, decelabile din universul infernal al *Cânturilor lui Maldoror*), dar, în cazul *Poeziilor* cel puțin, se resimte acut interesul pentru o literatură antibiografică, deși nu impersonală, ci voit privată de obsesia inserării unui grad sporit de autoficțiune. Atunci când eul (cu sau fără majusculă) intervine pentru a amprenta discursul liric, o face ascuțit, în chip polemic, articulând luări de poziție contrare în raport cu fenomene literare în vogă la acea dată, precum romanul realist sau poezia simbolistă, parodiind, altfel spus, modele și mode care, încetățenite sau, pe alocuri, acceptate de-a gata de opinia publică, nu au reprezentat nici o clipă un punct de atracție pentru poetul de față.

Poeziile I și *II* exprimă opțiunile și contraopțiunile de lectură ale unui cititor înverșunat, o dată pentru că repudiază parada unor nume al căror ecou scădea în intensitate ori chiar se perimase din pricina manierismului textelor sau al unor fenomene de epigonism superfluu și apoi pentru că numele cu pricina încă țineau ștacheta editorilor la un nivel considerat de Lautréamont deplorabil.

Printre țintele favorite ale ironiei ducassiene se situează Alfred de Musset, Victor Hugo, Prosper Merimée, Georges Sand, în speță pleiada artiștilor romantici francezi, criticabili, în opinia sa, dar nu atât din pricina înclinației lor spre un sentimentalism lipsit de viabilitate ori spre valorile –perimate în perioada napoleoniană – ce susțineau procesul de idealizare excesivă specific acestui curent, precum titanismul sau genialitatea artistului romantic, el însuși un exotic pentru alteritate. Criticabili, după cum se poate lesne înțelege din lectura următorului fragment, din pricina mimetismului lor funciar, a îndatorării rareori mărturisite față de romantismul german sau britanic care i-a făcut să func-

7 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, *apud* Marcelin Pleynet, *op. cit.*, p. 5.

8 Ed. Peyrouzet, *Vie de Lautréamont*, Grasset, Paris, 1970, p. 21, *apud* Romul Munteanu, „Măștile lui *Lautréamont*", în Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, ed. cit., p. 8.

ționeze ca „inteligențele de mâna a doua", care, asemenea lui Alfred de Musset, „sunt capabile să-și împingă cu-ndărătnicie una sau două din facultățile lor mult mai departe decât facultățile corespunzătoare ale inteligențelor de primă mărime, ca Lamartine, Hugo. Ne confruntăm cu deraierea unei locomotive surmenate. Un coșmar e cel care ține pana. Aflați că inima-i alcătuită din douăzeci de facultăți. Vorbiți-mi despre-acei cerșetori care poartă o pălărie măreață deasupra zdrențelor mizerabile!". În fapt, pledoaria lui se îndreaptă către asumarea unei axiologii bazate pe unicul criteriu care îi dă o măsură tranșantă prin acoperirea practică: verificarea valorii cu ajutorul instrumentelor ce țin de sociologia lecturii. Iată-l descriind un astfel de proces, „un mijloc de a constata inferioritatea lui Musset față de cei doi poeți. Citiți în fața unei tinere *Rolla* sau *Nopțile*, *Nebuniile* lui Cobb ori portretele lui Gwynplaine și Dea, sau istoria Theramenei povestită de Euripide, versificată în limba franceză de Racine tatăl. Tânăra tresaltă, încruntă din sprâncene, își frământă mâinile fără vreun scop anume, ca un om care se îneacă; ochii ei aruncă raze de lumină verzui. Citiți-i *Rugăciune pentru toți* de Victor Hugo. Efectele sunt diametral opuse. Nu mai este același gen de electricitate. Râde în hohote, mai vrea. De la Hugo nu vor rămâne decât poeziile despre copii, în care sălășluiesc suficiente răutăți".

În altă parte, citim îndemnuri precum: „Dați de-o parte scriitorașii funești: Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte și *Greva fierarilor*!" sau „Numai pentru că un profesor de clasa a doua își spune: «De mi s-ar da toate comorile din lume, și tot n-aș vrea să fi predat romane asemănătoare celor scrise de Balzac și Alexandre Dumas», numai prin asta el este mai inteligent decât Alexandre Dumas și Balzac. Numai pentru că un elev într-a treia s-a pătruns că nu trebuie să slăvim diformitățile fizice și intelectuale, numai prin asta el este mai puternic, mai capabil, mai inteligent decât Victor Hugo, de el n-ar fi acesta decât romane, drame și epistole. Alexandre Dumas fiul nu va ține în veci, în vecii vecilor, o cuvântare la decernarea premiilor într-un liceu. Nu știe ce-i aia morală. Ea nu se tocmește. Dacă ar face-o, ar trebui ca mai întâi să anuleze dintr-un condei tot ce-a scris până astăzi, începând cu *Prefețele* sale absurde. Alcătuiți un juriu de oameni competenți: eu susțin că un elev bun într-a doua e mai tare decât el indiferent la ce, chiar și în *murdara* chestiune a curtezanelor". De astă dată, ironia se grefează combativ pe romanul realist, din aria căruia sunt alese, pentru a fi parodiate, elemente ținând cu precădere de poetica personajului și de excesul de decorativ. Sunt inventariați, și nu doar aici, maeștri ai genului precum Honoré de Balzac (autor cu o priză la public atât de intensă încât să iei, la momentul respectiv, atitudine împotriva literaturii sale se putea dovedi un gest suicidar), dar și reprezentanți minori, fenomene specifice precum lipsa de coerență epică din romanul sentimentaloid, exaltarea lipsită de substanță a pasiunilor extreme sau alte exagerări după care sunt, în genere, recognoscibile formele de subliteratură.

Apoi, trebuie spus și că reevaluarea în răspăr a esteticii romantice originează, după cum susțin anumiți exegeți de astăzi ai scriitorului francez, nu atât într-o exaltare egolatră, cât într-o abordare lucidă tocmai a *imposturii* unor creatori care, ca să preluăm un termen prețuit de Luca Pițu, cel ce semnează studiul *Lautréamont, la rhétorique et nous*, atenți să-și proclame statutul de „puri și duri", îi produc societății (care nu le îndrăgește virtuțile și genialitatea și care nu aude chemarea durerii lor) o metamorfoză radicală, silind-o să se raporteze la o axiologie a negativului, una, adică, întemeiată pe „principiul de negare și de transgresiune"[9]. Odinioară, Albert Camus (el însuși sedus de moderna, dar sisifica temă a revoltei și a ispășirii vine tragice) refuza să înțeleagă evoluția internă a scriiturii ducassiene pe această linie, opunând *Cânturile…* și *Poeziile* întrucât pe cea dintâi operă o considera a sta sub semnul revoltei absolute, iar celei de a doua îi punea pecetea banalității absolute. Astăzi, chiar și în Franța o astfel de abordare pare simplistă, ba chiar lipsită de strălucirea

9 Luca Pițu, „Le retournement du discurs romantique", în *op. cit.*, p. 30.

intelectului. După cuceririle teoretice ale structuralismului și culegerea de *Literatură potențială* a Grupului Ou.Li.Po. apărută la Gallimard în 1973, latența ideatică a *Poeziilor* nu face altceva decât să întregească tabloul unui „*magnum opus postmodernum* avant la lettre"[10], pentru care contextul (invocat în scrisoarea adresată bancherului Darasee pe date de 12 martie 1870), ca și pretextul (proiectatul volum devotat binelui) nu sunt decât elementele de paratext ale unei estetici citaționiste, și ea, în cele din urmă, luată în răspăr... Iată ce șocantă, jucăușă, conștientă, revoltată și rece *mise-en-abîme*!„*Paul și Virginia* – notează Isidore Ducasse – ne șochează până și cele mai profunde aspirații la fericire. Cândva, acest episod care atrage gândurile negre de la prima la ultima pagină, mai ales naufragiul final, mă făcea să scrâșnesc din dinți. Mă rostogoleam pe covor și-mi loveam cu picioarele căluțul de lemn. Descrierea durerii este un nonsens. Trebuie să transformi totul în frumos".

După metoda înfățișată în rândurile de mai sus procedează și autorul acestor (în fond) gânduri despre poezie, dornic să provoace și celorlalți, nu doar sieși, revelații inițiate de intuiție, dar întemeiate solid, pe judecată estetică. Folosind procedee și strategii specifice parodiei, Isidore Ducasse își inițiază cititorii într-un tip de literatură pe-atunci puțin reprezentată, excepție notabilă făcând opul cervantesc, și anume literatura care se hrănește, la propriu, cu modele livrești și care, grație intertextualizării la scară extinsă, fatalmente se autopromovează. Înțelegem astfel de ce toți partizanii și practicanții unor strategii similare – începând de la cei care își întemeiază fie preceptele critice, fie operele pe fundamentele destructive, precum cele ce se întâlnesc în lirica futuristă, deconstruind cu metodă literatura înaintașilor, sau integrându-i aici pe suprarealiștii la care se decantează substanța imaginarului ducassian reunind contrastele sub umbrela firescului – îl adoptă pe Lautréamont drept părinte atemporal, ba chiar îl consideră, ca Edmond Jaloux, „contemporanul nostru" ori se rușinează, citindu-l, asemenea lui André Gide, de propriile producții. Fascinația pe care el o exercită asupra unui Caradec, Soupault, a Grupului Ou.Li.Po. sau, de ce nu, asupra unui eseist român precum Luca Pițu se dovedește, în acest context, pe deplin explicabilă.

Apropiindu-se, la nivel intențional, de ceea ce ar putea declanșa scrierea unui bilet de adio în tumultosul mental al sinucigașului, *Poeziile* exprimă, la urma urmelor, neîncrederea autorului lor în posibilitățile infinite ale literaturii de a genera noi subiecte, votul de blam pe care-l dă autenticității și mefiența nemijlocită față de fenomenul originalității, atât de trâmbițat în momentul în care tocmai propria lui originalitate este privată, din pricina unor editori obscuri, de vizibilitatea pe care ar fi meritat-o. Ele sunt generate, cum era de așteptat, de impactul negativ pe care-l poate juca un episod existențial (retragerea din librării a proaspăt tipăritelor *Cânturi ale lui Maldoror*, urmată de refuzarea publicării unui nou manuscris) asupra unei personalități puternice, dar care se lasă prea ușor pradă instinctelor autodistructive, însă lucrul acesta contează într-o măsură mult prea mică în ecuația de care ne ocupăm, care invocă în folosul propriu mai degrabă pragmatica sau arhitextualitatea decât metoda de analiză psihocritică a textului literar. În lumina actualității științifice, *Poeziile* trebuie înțelese prin respectarea principiului intern de construcție: iată, așadar, o artă poetică *à rebours*, pe care Isidore Ducasse o semnează cu propriul nume parcă pentru a le da seama cârcotașilor, de atunci și de peste veacuri, că nu s-a îndoit vreo clipă, cum greșit s-a mai spus, de valențele dinamice ale poeticității. Fie aceasta și parodică...

Astfel, în vreme ce *Poezii I* conțin o parodie pe alocuri veninoasă pornind de la simpla enunțare a „modelelor, subiectelor și temelor susceptibile să furnizeze punctul de plecare al unor solemne elogii" și atingând pragul înalt al sarcasmului sau autoironiei, *Poezii II*, luând în derâdere întocmai estetica citațională, produc inspirată punere sub semnul întrebării a discursului sapiențial, cum notează același Luca Pițu referindu-se la „Apologia discursului didactic și critica paradoxală"[11] din textul ducassian. Însă nu doar frisonul invocării muzei în sprijinul alcătuirii unui nou op îl motivează pe Ducasse-Lautréamont să îmbine estetica citațională, parodia și să producă o scriitură ale cărei procedee aduc foarte bine cu acelea specifice postmodernismului, precum hibridarea genurilor și speciilor (când nu întocmai încălcarea voită a granițelor acestora) ori fragmentarismul... Așa este construit binomul creator mai sus invocat, acesta e *poieïn*-ul său. Aici se vede cel mai bine, cu mult mai în clar decât în *Cânturile lui Maldoror*, că avem de-a face cu un autor dezinteresat, căci dezgustat, de publicul său, sau cel puțin cu unul care nu scrie pentru a-și delecta, emoționa sau educa virtualul receptor, nici măcar pentru a-l bulversa. Un autor care scrie

10 *Idem*, pp. 31-33.

11 Vezi Luca Pițu, *op. cit.*, pp. 39-44.

din pura, barthesiana plăcere a textului. Pentru că nu poate altfel.

„*Poeziile* se neagă și refuză să se transforme într-un sistem"[12] tocmai fiindcă se aliniază tendinței autorului lor de a desistematiza chiar limbajul poetic, limbajul înțeles în sensul prețiozității cu care se produce sens, denotativ și conotativ, în anumite etape istorice în genere luate drept reper cât privește „maturizarea" intelectului și a imaginarului uman. Tindem totuși să creditãm autorul rândurilor cărora am încercat să le oferim, în paginile volumului de față, o nouă haină lingvistică, cu un grad de intenționalitate superior simplei sforării retorice. El descoperă, asemenea oricărui cititor inteligent pe care îl încearcă morbul scrisului, că modificarea firească a scenei literaturii, pe care s-au perindat mereu alte decoruri privite de mereu alți curioși, își conține germenii propriei tautologii. Căci, deși tablourile se schimbă, efectul rămâne întotdeauna același și se impune o distanțare necesară pentru a putea cuprinde, cu folos, orizontul metamorfozelor ce vor să vină. De o asemenea distanțare este fascinat și Isidore Ducasse, în *Poezii I* și *Poezii II* el descoperă că îndepărtarea parodică atrage după sine, paradoxal, chiar apropierea și revizitarea subiectelor aparent uitate. Metoda lui deloc subtilă de parodiere, mimând plagiatul (și acesta supus deriziunii în numeroase pagini), unește trecutul glorios al Antichității (cu reprezentanți de primă scenă precum Eschil) și prezentul imediat (dominat de romantism și simbolism în lirică, de realism și literatură de consum în proză) prin *intertextualitate, idei, motive, sintagme, forme prozodice* ori *sapiențiale* preluate din textele de referință regăsindu-se adesea *ad litteram* în textul său, care, cum ar scrie Urmuz, le „înghite" la propriu. *Înnoire prin negare, dacă nu cumva prin autonegare*. Iată ce e surprinzător la obscurul autor de secol XIX. El își asumă o situație de nișă prin trimiterile transparente la autorii ce au constituit provocarea, punctul de plecare al demersului parodiant, indiferent de contextul istoric; actul său însă presupune erudiție, nu, cum greșit și neatent s-a mai scris, incultură, răzbunare sau ignoranță. Preluarea se face păstrând distanța ironică și, pe alocuri, impunând prin autoironie.

Verbul, și nu stilul acum, suferă cu Lautréamont o criză fundamentală, el marchează o *reîncepere*. S-a sfârșit cu limitele în care cuvintele putea intra în raport cu cuvintele, lucrurile cu lucrurile. Un principiu de mutație perpetuă a cuprins obiectele ca și ideile, tinzând la eliberarea lor totală care o implică pe aceea a omului", scria, cu deplină justețe, André Breton în celebra introducere la *Opere Complete* pe care i-o pregătise lui Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont în 1938. Așa se face că textul cu majusculă devine, la finele lecturii acestei arte poetice în răspăr, noul centru de interes, iar mai târziu, noul obiect de studiu al teoreticienilor și cercetătorilor din aria umanioarelor: textul înțeles ca productivitate, ca fir într-o mult mai largă, generoasă rețea de semnificații și transmutații articulate în perimetrul unei evoluții ce nu poate fi stopată, chiar dacă ea riscă să se confrunte, la un moment dat, cu propriul colaps. Pentru Ducasse-Lautréamont, critica impresionistă sau axiologiile tradiționale nu mai au nici un cuvânt de spus. Vremea lor a apus, la fel cum au apus și sorii istoriei literare, odinioară atât de arzători și mustind de încetățenite ierarhizări. Conform acestor *Poezii*, orice text literar devine egal cu toate celelalte în calitatea lor de simple mecanisme generate în interiorul relației dintre semnificat și semnificant. Și dacă odinioară telqueliștii, din rândul cărora figuri importante precum Julia Kristeva[13] sau Philippe Sollers[14] s-au aplecat cu numeroase prilejuri asupra operei scriitorului francez născut la Montevideo, așezaseră rescrierea parodică sub semnul intertextualității[15], construind o punte înspre caracteristicile întemeietoare ale postmodernismului, o dată cu exemplul pe care îl oferă întreaga literatură a lui Lautréamont (care depășește, ca intenție și realizare estetică, principiul dialogismului enunțat de Mihail Bahtin) intrăm pe un nou, dificil de explorat teritoriu. Opera literară se construiește, iată, din mersul lecturii, dar se edifică drept o *permutare de texte*, ca să reluăm un termen folosit de Julia Kristeva. Ea denumește mai degrabă o operație de *încrucișare* și *neutralizare*, în spațiul unui text, a mai multor enunțuri preluate din alte texte.

Ceea ce însă atrage atenția la *Poeziile* lui Isidore Ducasse e tonul neîndulcit, amărăciunea din spatele intenției parodice, pe care n-au avut cum s-o intuiască poeții solari, optimiștii de talia lui Valéry Larbaud care citește aceste bruioane fie ca pe un simplist „elogiu al ordi-

12 „Le pourquoi de l'usage de la maxime", în Luca Pițu, *op. cit.*, p. 55.

13 Vezi Kristeva, Julia, „Pour une sémiologie des paragrammes", în *Sémiotique*, Colecția „Tel Quel", Éd. du Seuil, Paris, 1969.

14 Vezi Sollers, Philippe, „La logique de Lautréamont", în *Logiques*, Colecția „Tel Quel", Éd. du Seuil, Paris.

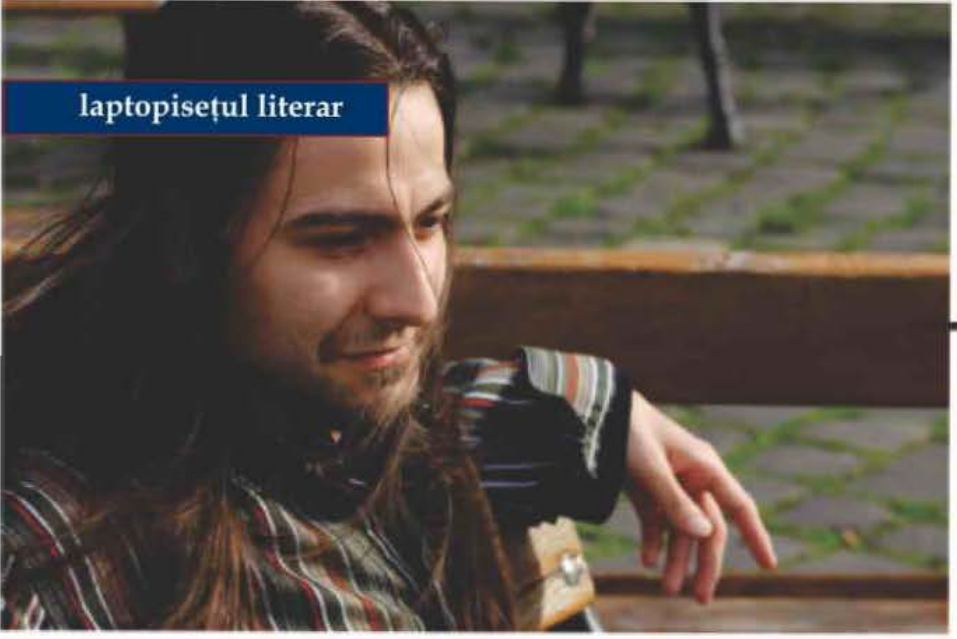
15 „Problemele structurării textului", în *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel Quel 1960-1971*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1980, p. 252.

nei", fie drept un „atac violent împotriva a tot ce se cuprinde sub numele de romantism. E ca și condensată, strânsă în paragrafe solide și dogmatice, toată substanța lucrării dlui Pierre Lasserre asupra, sau mai curând împotriva romantismului"[16]. Perceperea netrucată și dezinteresată a mesajului său peste timp a stat mai degrabă la îndemâna intuiției unor poeți distructivi, a celor care neagă tradiția și produc noul prin dezordine, deconstrucție și, adesea, chiar practicarea unei metapoetici a nonsensului. Giuseppe Ungaretti scria, în *Le Disque Vert*, că „în momentul *Poeziilor* el pare să nu mai aibă nici o încredere în cuvânt. Discursul său este revelația unei grele taine. El a înțeles că lirismul însuși e un domeniu foarte mic. A întrezărit identitatea contrariilor, chiar în jocul cuvintelor. Maxima unui celebru gânditor poate fi răsturnată; va rezulta – de n-ar trece decât un sofist pe acolo – enunțul unui adevăr tot atât de acceptabil (…). Ce valorează, deci, cuvântul? Totul și nimic. Și fiindcă pentru el cuvântul nu mai are nici o valoare subiectivă, îl ține în pumn ca pe o armă teribilă". Poetul, ca și soldatul, nu are, în cazul de față, o literatură personală…

Bibliografie:

Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Les Classiques Français,
Texte intégral, Bookking International, Paris, 1995.
Comte de Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, cuprinzând *Cânturile lui Maldoror. Poezii. Scrisori*, traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1976.
Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, Librairie José Corti, Paris, 1939.
Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
Dragomir, Caius Traian, „Literatura ca Gestalt. Lautréamont, Caragiale, avangardele", în *Convorbiri literare*, Iași, nr. 4-6, 2002.
Kristeva, Julia, „Pour une sémiologie des paragrammes", în *Sémiotique*, Colecția „Tel Quel", Éd. du Seuil, Paris, 1969.
Munteanu, Romul, „Măștile lui Lautréamont", în Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1976.
Nicolae, Emil, „Enigmaticul conte de Lautréamont", în *Ateneu*, Bacău, nr. 6-7, 2009.
Oprea-Aron, Anca, „Lautréamont, intertextualitate în reminiscențe", în *Dialog*, Iași, nr. 5-6, 1981.
Pentru o teorie a textului. Antologie Tel Quel 1960-1971, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1980.
Petrescu, Radu I., „Preliminarii la studiul categoriei și funcțiilor fortuității în opera literară", în *Analele Științifice ale Universității „Al.I. Cuza"*, Iași, volum 51, Iași, 2005.
Peyrouzet, Ed., *Vie de Lautréamont*, Grasset, Paris, 1970.
Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Les Cahiers du Sud, Marseille, 1927.
Pițu, Luca, *Lautréamont, la rhétorique et nous*, Editura Aula, Brașov, 2006.
Pleynet, Marcelin, *Lautréamont*, Editura Seuil, Colecția „Écrivains de toujours", Paris, 1976.
Seghers, Pierre (ed.), *Lautréamont. Une étude par Philippe Soupault, extraits, documents, bibliographie*, Colecția „Poètes d'aujourd'hui", Paris, 1963.
Sollers, Philippe, „La logique de Lautréamont", în *Logiques*, Colecția „Tel Quel", Éd. du Seuil, Paris.
Soupault, Philippe, „Lautréamont par Philippe Soupault", în Pierre Seghers (ed.), *Lautréamont. Une étude par Philippe Soupault, extraits, documents, bibliographie*, Colecția „Poètes d'aujourd'hui", Paris, 1963.

16 În revista *La Phalage*, 20 februarie 1941, *apud* Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, ed. cit., p. 223.



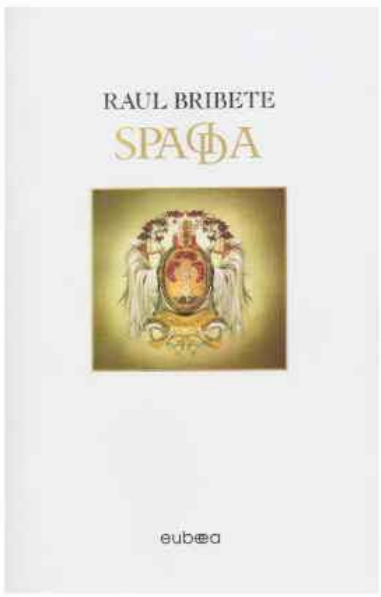
Prologul unui mare debut liric

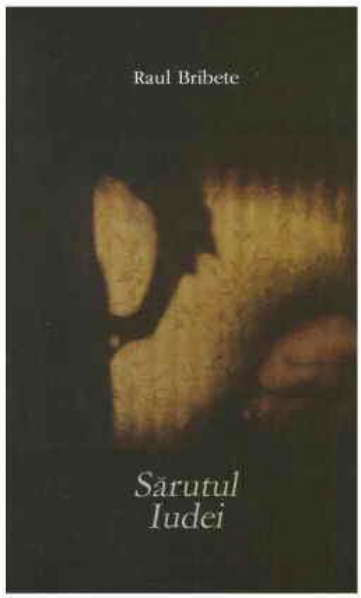
de Cătălina Kelaro

Poeticul ce locuiește în sufletul uman este asemeni unui zăcământ prețios care, într-un context biografic de cotitură, irumpe făcându-ne martorii unui eveniment spectaculos, Creația, joncțiunea dintre Mâna care scrie și Inspirație, având efectul unei explozii, incandescența aceea genuină devenind un botez cu artă în numele Artei. Privită astfel, poezia lui Raul Bribete are configurația unui dicteu liric ermetic, cu nervurație de amaldin, specific începuturilor, iar poetul, cu o energie pură, tăioasă chiar, își face apariția în luminile rampei aedice print-un triptic secvențial anagramând spațiu, timp și direcție, delimitându-și câmpul magnetic într-un stil gnoseoaforismatic și trasând granițele unui nou regat poetic: „Între piatra azvârlită din praștie / și ceilalți/ râul și-a mai săpat o albie." Această neomatrice, configurată odiseic și amintind de tradiția voievodală a săgeții slobozite din arc pentru a semnifica locul viitoarei ctitorii, înglobează o serie de simboluri și trimiteri deloc străine poetosophiei (praștia-semn al jocului, al ludicului aparent dar și al unui timp îndepărtat, primitiv, de poveste, când eroul, urmărit de forțele contrare, aruncă în spate o cremene-piatră-din care ivitu-s-au adesea un râu, o pădure sau o cetate). Și în acest caz, râul are efect distanțator, delimitator, sinele poetic definindu-se schismatic în raport „cu ceilalți" iar poezia sa fiind o nouă deltă germinativă, o zonă tarkovskiană în care imaginarul auctorial are să ne devină călăuză. Scenariul cosmogoniei lirice se definește dintru început a fi unul abstract, în sfera de influență și confluență a stilizărilor conceptual extreme, oraculare. Timpul zbaterilor poetice – nocturnul biblic „când va răsări soarele/ unde acum se înfruntă cocoșii/ mă voi odihni." aluzie făcându-se la trădările repetate ale lui Petru în noaptea îngenunchierii vremelnice a parcurgerii hristice spre împlinirea profețiilor, fiind un timp al vegherii, al trezviei cultivate conștient ca exercițiu spiritual autoimpus. Dintr-o autentică modestie a sondărilor interioare, poetul evită a atribui titluri poemelor, dar, pentru facilitarea exercițiului analitic, primul vers va fi convertit în cognomen de op. Astfel, în „A înnebunit soarele" remarcăm simbolistica răsturnată într-o oglindă plagală, bufonul ce ridică marota călare pe rinocer, fiind o tălmăcire burlescă a sfinților cavalieri Ilie/Gheorghe, investind tornada cu valențe atipice, o tornadă solară, a scrisului, a unui cosmos eshatologizat. Observabilă este plasticitatea imaginilor poetice

precum și forța imaginativă a zicerii: „bufonul ridică marota/ trupul i se despletește/ în fâșii albe, mai albe decât/ ale râului morții/ ieșit din gura șarpelui." (expresivă metafora veninului văzut ca un râu ce despletește trupul în fâșii de giulgiu dar și efectul optic este pe măsură indicând o depășire a pragului maximal al sensibilității vizuale, o titancromie xenodermică). Discursul șaradic pulsează asemeni unui Șah în Braille, orbirea fiind percepută ca efect al luminii/ iluminării și nu al întunericului, metronomul – compasul timpului – încremenind între poli iar un alb pantarheic preluând conducerea pe complicata tablă a vieții („noi știm/că am mai fost"), un joc despre misterioasele sfâșieri ale destinului când nu mai contează nici regii, nici reginele, miza fiind poate incapacitatea de a accede la acele înțelesuri ultime, esențializate, ale existenței mulate pe un ludic ce amintește de *Șah orb* al lui Cezar Baltag. Într-un echilibru muzical de o limpezime aparte, ultima secvență din *Șah în Braille* („cel care trage funia/ sub pământ/ stârnește/ clopotul în cer") se continuă motivic, ritmic și tonal în suprarealistul „Beta Perseis" („clopotul s-a format/ din pământ și sub el/ cele patru maimuțe/ rostogolindu-se în gol: – zaruri de pe care/s-a luat paharul; e mai ger ca oricând/ în constelația dublă") conferind unitate semantică și sigmatică volumului. În „Portocala de rubin" imaginile suprarealiste („viermele se ivește prin blindajul tancului paradoxal ca un periscop ieșit din conservă", avatar al șarpelui, al tentației ce își face apariția prin „blindajul tancului") se combină cu „istoria mea de catifea verde,/ îmi prezintă nesifonat încă/ un Faberge/ cu buzunarele întoarse pe dos/ cu portocala de rubin încă neimaginată" contrapunând ispita sau poate viermele invidiei celorlați față de imaginea proaspătă, neatinsă a sinelui „de catifea verde nesifonată". Tema e reluată în „Con de umbră", când „soarele și-a lăsat umbra în roiul de viespi dinspre sud. / Grele de in, au ieșit din balerci, / trăgând după ele / conul de umbră al pământului" (Oratorul pare a nu fi dispus să efectueze nicio concesie audienței, iar pietrele din începutul cărții par a fi temelia unui pustiu al frământărilor și spintecărilor proprii.)

Formulările eliptice ne dau de înțeles că eroul e un glas al celui ce strigă în pustie, mizeria umană fiind văzută ca un viespar al beției. Discursul poetic solfataric ce triturează tematica morții în cheie apolinică, cu tonul căutat, asprit și a cărui tălmăcire e amară – lumina omului stinsă de spasmele calomniei – se regăsește și în „Cât am supt de la lupoaică": „cât am supt de la lupoaică/ un armăsar nebun a împărțit lumea/ carele cu lănci la osii/ cântarele măsluite". Poemele se definesc a fi structuri minimaliste cu incipit obiectivat, predominând alternanțele temporale între un trecut impersonal și un prezent intimist ce cu greu se lasă citit și cunoscut, incomodat de coordonatele unui mediu pietros și pietrificabil. Fiecare poem e o rocă (piatra nefiind doar un semn al stabilității, ci devine în context un sol al imposibilității de a comunica cu realul, poetul fiind pelerin și martor al triturării propriei existențe și al discursului liric. Deși, adesea timpul verbelor din ultima secvență poetică modulează spre prezent, el nu are acea pulsație specifică viului, ci ticăitul unui mecanism ce înregistrează cu precizie ora morții; un discurs poetic antipiretic, pe principiul discontinuității la nivel textual, cu ruperi





voite de ritm și imagistică, rune încinse sau damnate la îngheț, pe fondul incandescențelor interioare, reminiscențe ale unor solide lecturi simboliste (ca de altfel și preponderența nocturnului, saturarea metalelor grele: „luna plină. Scriu cu var pe pământ/ în mine urcă puterea/ ca metalul greu în plantă"), cultivator cu precădere al paradoxului: „se aude, tot mai aproape o tobă/ urmată de aerul de sub sandala vânătorului/ încerc să prind cucii/ care se lovesc de pereți ca și cum aș fi reușit să golesc/ o amforă fără fund." Interesează originalitatea limbajului, metaforele inteligent construite precum și expresivitatea imaginilor poetice: „cântecul de lebădă al frigului/ era purtat cu lectica prin oraș", „la poalele plantației de orez/ răsare o lalea de beton/ și crește ca spărtura/în podeaua corabiei". Remarcabile sunt, în ciuda tendinței ușor hiperbolizante, semn al unui anemoego, comparațiile: „spre purpuriu/ imperatorul/ își pierde umbra: războiul urcă în gât/ ca apa în ghizdurile fântânii/vântul se despletește ca o coamă de cal nărăvaș", căci la data apariției plachetei, anul 2008, autorul își disputa cu efervescență lirică cei 21 de ani și începutul studiilor universitare dedicate filosofiei. Tendința de teatralizare își face loc în retorica sa lirică: „Iată imaginația! Să-i verifici tensiunea lui Nero, înainte de a aprinde Roma", sau: „până la mâna care aruncă zarul/ respiră aerul dintre fălcile unei menghine, bag mâna în buzunar și împrăștii un roi de fluturi / unii sunt albi dar fără excepție infiniți". Principiul contrastului tematic și termocromatic, de la vezuvianismul lui Nero la silueta cristalină a Poetului ce aduce ninsoarea, atinge și viziunea asupra iubirii în Tamarix, vinul roșu pe zăpadă având o sangvinicitate epitafică de factură bacoviană și migrând spre o apologie a durerii a cărei voluptate e tatuată printr-„un cui de aur bătut în inimă/ ca tocul unui pantof regesc". „Durerea? Un lux pe care mi-l asum la nesfârșit. " Penitențele iau locul euforiei odată cu „sacul de sare de deasupra capetelor apostolilor", căci „locuim într-o orgă/ un fel de ruletă rusească/ cu hăuri în loc de gloanțe", unde „demonul florii aduce volbura în oraș/", iar „vântul trece prin părul arcașului / înainte de a striga în șoim". Conglomerat de stări antagonice și versuri memorabile: „vânturaseră grâul /la praznicul dintâi./scribul își tăiase limba./ din clonțul unei păsări / a căzut un ghem de ață / deasupra apelor/ mișcarea / rămânând /cuneiformă.", de interogații koanice: „ce înseamnă aerul /de sub cuvântul pasăre, /când toate sunt/ oseminte de idei?", recif de corali metaforini într-o lume unde „de sete/au încărunțit lăstunii", „cameleonul roșu/ a plecat cu masca pe limbă ", iar poeții sunt rămășițele /primilor profeți". De atunci, Raul Bribete a publicat încă patru cărți de poezie notabile, dovedind un filon poetic în plină creștere dar, dintre toate, Tornada de hârtie e o piatră de hotar. Piatră de hotar ce marchează prologul unui mare debut liric.

Flavia Adam: Peregrinări între realitate şi hazardul subiectiv al inconştientului

de Angela Nache Mamier

Poeta Flavia Adam publică un volum de poeme intitulat sugestiv «Instantanee din ultima moarte», la editura Arhipelag XXI.

Criticul Iulian Boldea, în „Cuvânt înainte", găseşte că: „Delicate şi sensibile, versurile Flaviei Adam exprimă, prin imersiunile în spaţiul reveriei sau prin tulburătoarele ecouri ale memoriei, timbrul unei voci lirice promiţătoare, demne de tot interesul".

Autoarea practică o intemporalitate de trecere de la lumea reală la cea a inconştientului profund: *Ca înaintea unui izvor stau în faţa / acestui poem,/ în lumina neîncepută, umplu grăbită carafa / cu psalmi,// credinţa mi-am pierdut-o demult,/ sângele împietrit /îmi ajunge de-o masă-a tăcerii,/ la care să-mi aşez ucenicii-ndoielnici,// cine se va lepăda de mine /la cântatul cocoşului? (Izvorul cu psalmi)*

Aceste tendinţe se întâlnesc şi evocă un fel de realitate absolută pe care autoarea o extrage dintr-un hazard subiectiv. Toate temele înclină spre o fuziune mistică, unicul posibil acces la viaţa universală: *Despre mine puţine de spus,/ doar câteva versuri / şi dumnezeul fără uşi sau ferestre / în care din când în când locuiesc,// o altă iarnă stă de veghe în mine,/ lângă*

butucii în sânge / pisica înzăpezită îmi toarce secunde,// închipuire mi-i frunza încremenită pe ape,/ aripă ochiul brodat cu lumină,/ rugăciune turla bisericii / deasupra căreia înserarea se culcă / pe-o dungă,// pe noptieră, cana cu ciocolată fierbinte / și gutuia amară, încă neîncepută. (Autorecenzie)

Tonul de poezie neagră de conotație suprarealistă stimulează apetitul creației, dar gravitatea și solemnitatea sunt preponderente. Câmpul social dă voce unor dorințe profunde, refulate de societatea violentă.

Spiritul autoarei retrăiește copilăria precum cea mai bună parte a vieții... un câmp nelimitat pentru a atinge simboluri universale general-umane: *Într-o zi am găsit o rădașcă,/ avea piciorul rupt,/ așa că am pus-o într-o caserolă din plastic,/ fiul meu s-a bucurat mult / să o vadă,/ a vrut să știe de ce are clești /și dacă nu cumva îi e foame,/ trei zile a privit-o cum ai privi o icoană,/ a patra zi / icoana n-a mai mișcat,// pentru că fiul meu începuse să plângă,/ i-am spus că e obosită și doarme,/ că îi e dor de familia ei de rădaște,/ apoi am dus-o împreună în iarbă,/ să-și regăsească părinții,// fiul meu mă întreba întruna / dacă nu îi va fi dor rădaștei / de el. (Rădașca)*

Moartea este un demers omniprezent ezoteric, infinit, destinul fiind un teritoriu de parcele sumbre dar și luminoase, decuplând facultățile vizionare ale autoarei, care eliberează succesiuni halucinante, dantești: *Să mori e interesant / până la un anumit punct,/ când îți dai seama că gluma devine / prea groasă,// te-ai plictisit de jocul morbid,/ dar câțiva oameni în negru / apasă capacul / să te închidă în întuneric,// auzi șuruburile învârtindu-se /pe deasupra inimii,/ strângându-te ca-ntr-o menghină / veche,// îți zici resemnat că totul / s-a terminat,/ spui „Tatăl nostru" pentru ultima dată,// atunci Dumnezeu lovește cu pumnul în cer,/ strigând: / „-Să se facă lumină!". (Să se facă lumină !)*

Poeta amestecă inteligent diverse tehnici literare, amestec de caracteristici culturale autentice. Recenzează realul cu un realism magic, mitologic, cu o anumită fidelitate a credinței în supranatural, în divin, în toate fațetele sale paradisiace ori dantești. Poezia este purgatoriul, terenul de studiu al unei sensibilități febrile care nu-și explică rațional unele aspecte ale vieții sociale dar și personale: *Nu-mi ascund dragostea pentru toamnă,/ e vie cât o inimă din metal,/ incertă cât celuloza sugrumată de brand / sub fermoarul unei haine din mall,// pentru mine,/ black friday a devenit un ecou,/ un refren inventat de strămoșii din grotă,// cât văd, arene în care cei slabi sfârșesc / între fălcile leilor,/ mulțimi fredonând ore-n șir mântuirea,/ zile negre de vineri, post negru la orizont / pentru țara cu sânge schimbat,// o cioară brumată îmi bate cu ciocu-n fereastră / și-mi rânjește demonic,/ cum pe buturugă securea cu două tăișuri. (Black Friday)*

Se simte sistematic o sete de absolut, opusă unui refuz categoric al impurității și imperfecțiunii din jur. Povești de dragoste, maternitatea, epopeea familială, transele mistice, solitudinea, tristețea, morțile succesive, „învierile" sunt ecourile unei analize psihologice în finețe: *Să-mi treci pe deasupra / corabie cu pânzele ridicate,/ să fiu marea ce-ți udă tălpile / până prinzi rădăcini,/ când mă săruți / o mie de zei să-și bea fericirea / sub valuri,/ nopțile să cadă brumă în noi,/ păsări cu pieptul acoperit,/ îndrăgostite de țărm,// poate mâine-am să mor visând / toamne lungi / și țigara ta va rămâne neîncepută / pe noptieră –/ din ce-a mai rămas înfrigurată voi desena / alte vieți,/ născându-mă iarăși femeie.*

(Mit despre veșnicie)

Poezia decurge din această ezitare subtilă între rațional și irațional, poeta dând dovadă de o forță personală de expresie accentuată. Umanitatea degradantă și mizerabilă este sursă de coșmar: *De bunăvoie / am vrut să mă întorc azi aici,/ locul unde cuvântul s-a născut gol-goluț / pe o stradă pustie, / în stânga câțiva aurolaci își sorb cu sete / viața din pungă –/ prieteni cu toate vietățile nopții,/ păianjeni, șobolani sau gândaci,/ se înfruptă anemici / din viață, din moarte, pe apucate,// ce fel de trai o mai fi și acela,/ printre gunoaie și peturi/ când prinzi răsăritul de gleznă / și pentru o clipă poate / crezi că l-ai prins pe / Dumnezeu de picior,/ aș vrea să plec înainte să mor de durere,/ dar tălpile mi s-au / lipit de asfalt / și nu vor să umble –/ strada pustie se umple cu oameni ce-au fost și vor fi,/ furnici mișunându-mi în suflet / ca fulgii pe frunți de copii,// în beznă cineva îmi / întinde o pungă –/ „- Stop joc!", strig cu spaimă,/ „-Eu încă nu am murit!". (Aurolaci de primă clasă)*

Acest expresionism nu lasă loc delirului verbal, emoțiile sunt jugulate, dând pe alocuri temperaturi glaciale care sunt angoasante, căci tulbură aspecte de obicei ascunse, pe care evităm să le privim în față. Deci, ironia amară, cinismul, dezabuzarea sunt reacțiile firești ale unei ființe aflată sub omniprezența (insuficientă?) a religiei, contactul cu exteriorul fiind nesatisfăcător (cu excepția maternității).

Poeta caută răspunsuri într-o lume incredibilă și absurdă, dezumanizată. Titlul sugerează o prăbușire în abis!: *Pleacă, hai, pleacă,/ aici nu e loc pentru morți,/ în casele ridicate în lut / locuiesc / numai cei închinați în duh și-adevăr,// nu te-am văzut niciodată să umbli-n genunchi / prin mlaștini de fericire,/ să-ți mături inima până se face curată,// mi-e milă, nu zic nu, dar, vezi bine,/ aici abia mai e loc / să scriem fiecare câte-un amărât de poem –/ adevărații vii / sunt cei ce-au murit de câteva ori.*

Poeta scrie cu docilitate despre arborele vieții și arborescențele sale, pune la contribuție câțiva îngeri păzitori, care o conduc la starea binefăcătoare și efemeră a păcii în care sufletul permite Poeziei să se apropie, să intre pe făgașul riscului asumat al Creației.

Andrei Cucu

Artele marţiale moderne, după 30 de ani - despre roninii viitorului, simulacre şi academii militare capitaliste

de Adrian Marin

Warm-up militar SF

Va veni, odată ca niciodată, o vreme în viaţa oricărui artist marţial când, oricât ar preţui latura pur combativă a artelor marţiale, mai ales dacă vizitează vreo sală de lupte sperând să nu o părăsească cu prea multe julituri şi vânătăi după fiecare lecţie de kafteală, îşi va mai dori şi altceva. Şi nu la *games*, filme sau alte producţii artistice, naive şi sentimentale mă refer ci, se subînţelege, la literatură. Doar că, cititorilor de azi literatura cu haiduci de-alde Toma Alimoş li se pare un pic cam prăfuită. Atunci, ce altceva le-ar mai rămâne de ales decât un *fantasy*, ori vreo bucăţică de SF? Iar dintre ingredientele acestora nu lipsesc deloc artele marţiale, în ipostazele lor super - tehnologizate şi neurologic eficientizate. Şi-mi permit să pomenesc astfel de viziuni marţiale recente la China Miéville , în *Cicatricea* (din trilogia *Noul Crobuzon*), ori prin exotismele cyberpunk ale lui William Gibson , în *Neuromantul*. Valul kaftelilor futuriste i-a sedus şi pe autorii români de SF, prin fanzine, almanahuri ori romane. Dar dacă există vreun text care să asalteze de-a dreptul prin titlu şi naraţiune sintagma de arte marţiale, acesta este *Artele marţiale moderne* a lui Alexandru Ungureanu, familiar oricărui cititor de SF de prin anii '80 comunişti.

Cumva, printr-o fericită conspiraţie a evenimentelor, în România comunistă a anilor 1980, în almanahul *Anticipaţia 1986*, într-o anumită măsură cu o mai mare vizibilitate decât textul primei povestiri din *Anticipaţia 1985*, în care odată publicau nume ce astăzi cu greu ar mai catadicsi să semneze în reviste SF, precum Sorin Antohi şi Dan Petrescu, mă întâlneam cu imaginea-text a *Artelor marţiale moderne*. La coada acestui almanah se găsea o bandă desenată de zece pagini, cu un nume şi un conţinut straniu şi fascinant totodată pentru o mare categorie de cititori români, în special cea tânără

şî masculină. Titlul acesteia era *Confruntarea*, având un scenariu scris de un autor SF român, Alexandru Ungureanu (1957-2004). Desenele în cauză ne făceau să plonjăm de la primele imagini într-o lume populată cu bătăuşi în kimonouri, cu kafteli tehnologizate, hipnoze şi prăjiri de aluniţe exclusiv cu forţa minţii. Ingrediente care îmi pare că lipseau în mare parte din imaginarul literar marţial al epocii, saturat de altfel de o literatură eroică naţionalistă de tipul *historic fantasy*, precum cea din romanele lui Radu Theodoru, Ioan Dan,Vintilă Corbul, Eugen Barbu şi alţii. De fapt, *Confruntarea* era o transpunere în imagini a unei povestiri apărute în anul anterior, în acelaşi almanah cu titlul *Artele marţiale moderne*, reeditată mai târziu şi prin alte publicaţii. Doar că, ceea ce ne-a instigat astăzi la cercetare pentru *Literatură & Kaftealâ* a fost întrebarea: cum putem privi, din perspectivă marţialistă, textul în cauză, cum îl putem aşeza într-o lumină a înţelegerii unei fantezii marţiale dintr-un timp istoric în care artele marţiale erau atât oficial prohibite, cât şi într-un fel sărăcite, supuse unui anumit tip de discurs ideologic? Acestea aparţineau unui imaginar combativ redus la judo, ju jutsu şi karate. Şi ne referim la artele marţiale asiatice, exotice, nu la practicile combative sportive apusene, nu chiar atât de lesne deschise posibilităţilor evazioniste, precum erau boxul şi luptele, greco-romane sau libere. Promisiunea puterilor combative supranaturale, *siddhis* marţiale cum le numesc eu, amestecul de virilitate marţială şi ascensiune spirituală, promisiuni iniţiatice, evadarea prin aceste practici din teroarea istoriei, iată câteva posibile ingrediente ale seducţiei artelor marţiale asiatice. Unii autori, mai timpurii decât Alexandru Ungureanu, nu s-au lăsat seduşi de acestea, deşi le erau oarecum la îndemână, cum ar fi cazul lui Constantin Chiriţă, ce locuia totuşi alte tărâmuri literare. Sau poate nu venise încă momentul fascinaţiei Orientului marţial la noi…

Despre alte imaginarii marţiale futuriste (mioritice)

Printre nu foarte multele creaţii literare SF războinice din spaţiul mioritic, mai găsim totuşi şi roman de la începutul anilor 1990 ce ne-a marcat memoria marţială. Mă refer la *Acţiunea Nicrom*, de Elena Ionescu şi Cornel Samoilă, unul nu neapărat foarte reuşit, dar care conţine câteva scene de luptă care trimit la karate. Şi aceasta se face la modul vag, deşi ne întâlnim cu unele lovituri cu „karata" aplicate cu blândeţe, dar care sfărâmă ţeasta celui vizat. Or, această „blândeţe" te împinge cultural să te gândeşti mai degrabă la ceva mişcări din lumea Tai Chi Chuan-ului, o artă chinezească ce ne împinge vizual să credem despre ea că ar fi un pic cam „moale", dar cum imaginarul marţial din 1990 nu era aşa de aglomerat precum cel de astăzi, rămânem cu referinţa textuală la karate şi cu gândul că şi o lovitură tare poate da impresia de gentileţe.

Prin timpurile recente ale literaturii SF româneşti, anume în trilogia *Abaţia* a lui Dan Doboş, lucrurile devin puţin mai sofisticate. Aflăm de la autorul moldav cum putem să obţinem performanţe marţiale prin operaţii neurologice, şi e transparent că vorbim aici de onirisme *cyberpunk*, care îi aduc protagonistului Rim iscusinţe marţiale excepţionale, până la imposibilitatea perceperii oricărei mişcări din perspectiva privitorului. Apropos de Rim, ne închipuim că s-o fi jucat autorul aici cu vreun yin-yang de tipul Rim-Mir, fiind prezent in trilogie însuşi Sfântul Augustin, bineînţeles în versiunile sale clonate. Dar ne vom sătura de atâtea cópii, în textul plin de buchiseli, adică de bătăi, al lui Alexandru Ungureanu.

Cu o anumită necesitate culturală în minte, mă întreb de ce nu avem oare o mică istorie, ori o antologie, a scenelor de kafteală şi a discursurilor, practicilor şi reprezentărilor camuflate în scenele respective din literatura română? Cel puţin pentru împătimiţii de cultură marţială, şi nu numai, ar fi o lucrare utilă. Iar asemenea scene sunt prezente, în formule mai mult sau mai puţin interesante, prin lucrările SF-ului românesc, *fanzin* sau roman. La fel de bine ar fi necesară o istorie a practicilor marţiale în comunism, a imaginarului nostru combativ infuzat de exotisme promiţătoare, postcolonialiste s-ar spune cu emfază prin asepticele spaţii academice. Sau cu referire la putere şi iluminare prin kafteală, stranii kratofanii marţiale şi militare.

În ceea ce priveşte cele două povestiri ale lui Alexandru Ungureanu, ne-am dorit în primul rând angajarea într-un un soi de arheologie marţialistă, paradoxal săpând în straturile unui viitor marţial şi militar fictiv, dezgropând acele „obiecte ideale" ţinând de un imaginar tehnic combativ, dar şi de neliniştile interioare ce l-ar putea încerca pe un fantastic războinic al viitorului. Acest mic orizont speculativ marţial promis nouă de Alexandru Ungureanu, implică practici mentale hipnotice, puteri speciale, *siddhis* cum li se spune în limbajul yogin şi tantric, plus alte câteva dileme legate de cine luptă, cum luptă şi care-i miza angajării agonistice sau antagonistice, sportive ori respectiv, pe viaţă şi pe moarte?

O dilemă – ce se înțelege prin arte marțiale moderne?

Sunt încercat uneori de stranii nostalgii după vremea când pe buzele tuturor adolescenților bântuia cuvântul magic *karate*, asta undeva pe la sfârșitul anilor '80 din secolul trecut. Mărturisesc că mă îndrăgostisem, pe lângă inerentele motive inocent erotice specifice vârstei, de o colegă de bancă, Cristina se numea, undeva prin clasa a VII-a, care din întâmplare era și fericita posesoare a doi verișori. Unul era culturist, iar celălalt avea centura albastră la karate! Era ceva extraordinar, supra-uman pentru mine și colegii mei de clasă. Centura neagră era prea mult, deja ținea de lumea *X-Men*, a celor ajunși în al nouălea cer marțial, imagine care încă mai persistă pe acolo prin imaginarul nostru popular. Dar, o centură albastră era ceva grozav și la urma urmelor relativ accesibil în această viață. Altă dată, ceva mai târziu, după vreo 3 ani, când mă apropiam la rândul meu de centura de culoarea cerului, am fost tras pe sfoară, sau pe centură, în contextul nostru. Tot eros și arte marțiale, dar de această dată era în joc o fetișoară de liceu care m-a vrăjit spunându-mi că are centura albastră și un frate care se antrenează în karate în Japonia! Mirosise din discursul meu naiv că am o pasiune nebună pentru chestiunile legate de kafteală. A doua zi am și aflat că nici gând să fi obținut vreo centură în orice artă marțială. Și mi-a trecut și îndrăgostirea pe loc. Deh, arta femeilor de a arunca momeli! Deci, erotism și eroism, o formulă a fericiri noastre veche de când lumea. Doar că eroismul atrage, creează și se face întru erotism – zice cumva despre Erou Joseph Campbell în cartea sa notorie *Eroul cu o mie de fețe* (poate și fete, poligamia nefiindu-le interzisă eroilor, nu?). Iar erotismul predispune de multe ori la eroisme, la kafteală de nevoie, de ajuns ne este să ne amintim de cazul Don Juan, de duelurile sale inevitabile.

Prin vocabularul anunțat în cele două povestiri, Alexandru Ungureanu nu făcea decât să de-plaseze, în regim ucronic și distopic, după cum vom vedea, un imaginar marțial de origine niponeză, reambalat la viteză pe gustul occidentalului mai sărman din Estul Europei. Asta după ce acest imaginar și-a terminat călătoria denaturantă prin America și prin Europa. Sunt utilizate concepte și termeni familiari celor care au practicat karate (Shotokan, Kyokushinkai etc.) sau Judo și Ju Jitsu, anume *Rei* (Salutați!) și *Hajime* (Începeți!). Mai simt nevoia și unei mici paranteze - nu-mi închipui ceva similar textului lui Alexandru Ungureanu cu termeni marțiali în vietnameză și coreeană împrumutați din Qwan Ki Do, Tae Kwon Do, ori din alt sistem de luptă ceva mai exotic, și mai obscurizat, în „Epoca de aur" ceaușistă, fapt straniu, dar relevant. Era în joc cultura populară marțială a epocii, imaginarul nostru combativ parțial extras din *Dojo* sau din visele noastre exotice și eroice. Cât despre treburile reale, kaftelile concrete, gândeam și ne exprimam tot cu termenii și expresiile primare, adică „îți fut un pumn" (sau „una", nu se preciza cu ce anume) nu un *tsuki* (pumn pe japoneză). Pentru bătăușul recent, care la gym utilizează limbajul artelor marțiale mixte, discursul devine ceva de tipul „îți rup naibii o mână", nu îți aplic un *armbar*, precizăm așa de dragul unei distincții necesare. Apoi, nu cumva acest moderne din titlu nu ne-ar suna mai bine mixte, ori combinate? Iese aceeași sintagmă, AMM arte marțiale mixte, pe engleza lor MMA - mixed martial arts! Doar că, dincolo de similaritatea inițialelor, artele marțiale visate de Alexandru Ungureanu sunt fictive, excesiv de tehnologizate, presupun puteri mentale, arme stranii extraterestre și multe alte ingrediente.

Desigur, *Artele marțiale moderne* ale vizionarului Alexandru Ungureanu sunt arte marțiale literare și nu reale, istorice, nu că ar fi istoria oficială altceva decât o selecție ciudată a unor date, fapte și discursuri legitimate, dar tot se merită să le explorăm un pic. De dragul edificării și înțelegerii viselor noastre combative din alte epoci, de multe ori mai relevante decât bătăile vieții noastre reale. Mai ales că unii se exersează în practici marțiale cu pretenții spirituale o viață și nu au parte de nici o kafteală reală.

Totuși am să vă ofer și o versiune *digest* a celor două povestiri pe care, în decupajul, meu le-aș reda cam în felul următor: un student ambițios, frustrat erotic și academic și astfel ajuns la înaltul *level* al resentimentului, înmatriculat într-o academie de arte marțiale moderne dintr-un viitor distopic, își supune videoplasmele la niște examinări agonistice. Iar aceste videoplasme sunt de fapt niște simulacre ale unui unic protagonist, clone destinate autodistrugerii după folosirea lor în scopuri științifice marțiale. Și acesta nu este un motiv deloc rar în literatura SF, căci ne amintesc aceste videoplasme de replicanții din *Blade Runner*, mai bine zis din cartea lui Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep*?, în traducerea ei românească, *Vânătorul de recompense*. Dar ce personaje stranii pentru universul marțialistului și aceștia *bounty hounters, men hunters*!

În academia militară din povestirile lui Alexandru Ungureanu candidații sunt supuși

la tot felul de examene şi cazne agonale, adică la lupte reglementate, cu propriul Maestrul, examinator şi totodată adversar al studentului. Sunt utilizate o mulțime de arme exotice şi de tehnici combative corporale şi mentale de a câştiga. Doar că studentul nostru este un pic cam smintit, a eşuat şi amoros printre altele, şi se apucă să ucidă copia Maestrului arogant (şi capitalist, ar zice un filosof contemporan ca Slavoj Žižek). Se rătăceşte studentul nostru printre gânduri legate de cine este copia şi cine este originalul, are vise personale, planuri de putere cu regele locului dar şi de conducere a academiei (din care desigur că a fost exmatriculat la un moment dat), vrea să se bată pe viață şi pe moarte cu toți profesorii şi foştii colegi de la academie şi ne dăm seama până la urmă că nu posedă nici un pic de înțelepciune, de prudență. Să fie acesta viitorul artelor marțiale moderne, adică viitoriste, în imaginația SF-istului român? Avem totuşi de-a face cu un text care a fascinat la vremea lui şi e firesc este să ne întrebăm în continuare de ce oare?

Alexandru Ungureanu ne pune în fața unei dileme combative, mai ales dacă practicile marțiale sunt instituționalizate, şi anume unde şi cum se verifică nivelul marțial (şi spiritual) al studentului? Tributar imaginarului marțial niponez, Alexandru Ungureanu ne propune un Dojo futurist cu ring energetic şi un soi de Shiai, îngrădit de un program agonal paideic şi inițiatic în care sunt implicate nişte cópii la modul neclar ghidate de originalul lor. Totuşi, nimeni nu respectă nici o regulă până la urmă. În fapt, nu vorbim de un duel inițiatic (ca-n *Dune*-le lui Frank Herbert). Pulsiunile, resentimentele depăşesc puterea personajelor, ori a înțelegerii autorului, de autocontrol. Se pârlesc nasuri şi alunițe cu focalizarea privirii, ace imaginare fierbinți sunt înfipte acolo unde trebuie, dar cu un efect cât se poate de real, într-o lume a videoplasmelor, a simulacrelor.

De fapt, ce se întâmplă cu roninul acesta confuz şi răzvrătit? Ne aminteşte oarecum şi de Bruce Lee, la rându-i un ronin genial al artelor marțiale recente, creator sau cel puțin inspirator al unui mod de a (gândi) lupta numit *Jeet Kune Do* – calea abordării, interceptării spontane a unui atac, oricare ar fi acesta. Şi o face asumându-şi premisa că există o distanță fizică, şi mentală, de anticipare. Şi timp îndeajuns pentru a răspunde! Mai bine zis, de a câştiga o luptă nu după vreun model, vreun tipar combativ, ci spontan, neîngrădit de vreun *soft* marțial. Mai mult, a fi autentic, a fi tu însuți atunci când lupți, ca act viu, spontan, iar a fi tu însuți, natural, firesc devine o garanție a victoriei. Actul combativ nu trebuie să fie posedat de vreo intenție, altfel eşti abătut de la realitatea vie a luptei. Roninul futurist din povestirile lui Alexandru Ungureanu este şi el obsedat de problema autenticității combative. În două moduri anume, pe care le formulăm aici sub forma a două întrebări. Primul, să te întrebi mereu, într-o lume a duplicatelor, a simulacrelor, a cópiilor, a clonelor ne-am grăbi să le spunem astăzi, daca tu eşti cel care se kafteşte pe bune, sau eşti doar un luptător la a doua mână? Şi câți nu se confruntă cu experiența agonistică intermediată, ca surogat oarecum, prin TV, video

games, lecturi, ori fantezii eroice personale? Apoi, în cel de-al doilea rând, confruntarea are o lipsă majoră: nu se mizează pe o singură carte, factorul noroc este amânat, adică nu se luptă direct şi final cu ceea ce eşti, cu trupul tău, ci prin substitute, prin videoplasme.

Textul ne propune mai mult decât o fantezie ştiinţifică marţială, este saturat de probleme care ţin şi de interogaţia de tip filosofic, aici formulate cam vag, la nivelul literaturii. Asistăm la ceva similar unei reprize de kafteală şi, deşi nu e aici locul, am putea-o percepe ca fiind de ordin gnoseologic şi ontologic. Adică, ce cunoaştere i se aduce, poate câştiga luptătorul, prin (auto)analiză, dintr-o confruntare? La fel, ce se întâmplă cu acesta la nivelul fiinţei sale, se petrec cu adevărat nişte schimbări majore, devine el un alt războinic, evoluează ontologic? Se întâmplă că ambele mize sunt tulburate de haotica îndoială a personajului, care nici el nu ştie de-i originalul, ori una dintre copiile supuse sacrificiului. Cine îşi sporeşte cunoaşterea marţială, dacă nu există şi un original care să o depoziteze? Cine suportă trecerea ontologică la alt nivel, dacă nu există stabilitate fiinţială în cel /cei care se confruntă, agonistic, paideic, militar? Mi-e teamă că nici Alexandru Ungureanu nu răspunde acestor întrebări, kafteala nefiind o cale de acces la stabilitate, la certitudine ontologică, cel puţin în ficţiunea în cauză.

Despre vizibil, invizibil şi intangibil în artele kaftelilor futuriste

Nu puţini dintre noi avem intuiţia că orice confruntare, oricât de subit ar surveni aceasta în mersul vieţii noastre, se desfăşoară şi la alt nivel decât cel vizibil. Încleştarea de forţe propriu-zisă are loc la nivelul vizibilului cu şuturi, pumni, scântei, trânteli, oase rupte, capete crăpate, gemete şi urlete de durere şi altele de soiul acesta. Ne imaginăm, mai bine sau mai rău, că se întâmplă şi altceva în culise, adică în minţile adversarilor. Şi nu numai că aceştia ar putea gândi o oarecare strategie şi ceva tactici de abordare a conflictului, dar mai presupunem şi existenţa unor practici mentale, a stăpânirii de sine, a manipulării minţii adversarului, auto-sugestionării, hipnozei şi alte asemenea fenomene esoterice „din lumea celor care se kaftesc". Adică anumite *siddhis*, cum le spuneau hinduşii puterilor supra-normale, sau paranormale, de vă sună mai bine aşa. Şi aceste practici mentale marţiale sunt transferate la nivelul imaginarului literar cu uşurinţă, ele răspund unei anumite funcţii de fantazare şi de utopizare. Să vă reamintesc, printr-un nou recurs la cultura populară, de Obi Wan Kenobi din *Star Wars* şi utilizarea Forţei în manipularea

voinței unui soldat imperial? Asta ar fi o superputere promisă de practica artelor marțiale, sau de yoga, tantra, șamanism, visează unii! Visează și Alexandru Ungureanu un asemenea vis, cumva mai întunecat, chiar din debutul primei povestiri, atunci când premerge examenul agonistic propriu-zis cu un duel mental: cu un ac incandescent imaginar, dar real, adversarii își prăjesc reciproc baza nasului, respectiv o aluniță a Marelui Maestru. De ce alunița, localizabilă și ea ceakric între sprâncene, numai studentul kaftangiu o știe? Poate că se încadrează mai bine o aluniță, pe lângă bărbuța și moțul din vârful capului, pe chipul, născut dintr-o reprezentare culturală populară, al unui maestru de arte marțiale de pe tărâmuri asiatice?

Despre metode de luptă și alte gânduri șinobice

Sunt invocate, cu un oarecare sens, pe măsura științei și imaginației marțiale a autorului, anumite atitudini, tehnici, mișcări și gesturi în timpul luptelor. Dar cum pe noi nu ne interesează doar „metaforele" eroico-războinico-vitejești ce le permit criticilor literari să expedieze rapid problema comportamentelor combative, vom poposi un pic printre cei doi agoniști, cu riscul de a încasa vreun băț orbitor sau vreo tirapă (un soi de nunchaku cu arcuri și multe, multe elemente) peste mușchii noștri hermeneutici de marțialist. La urma urmei, nu-i nici un pericol aici, doar ne aflăm în arena de hârtie!

Luptătorii se mișcă cu grijă, calculat („tori începe să descrie o serie de mișcări laterale, cu pași foarte ușori") având ochii închiși, într-un agon în care se foloseau „bâtele orbitoare", *flash-stick*-urile. Și cine mai știm noi că se antrenau pe întuneric și întru întuneric, decât luptătorii beznei, ninja? Dar și practicanții unei școli de kung fu mai simplă, pe numele ei *Wing Chun* („Frumoasa primăvară") școală, zice o legendă pe care o păstrăm de dragul amazonismului ei, inventată de o femeie. La ananghie, se înțelege. Or, în școala respectivă se practică un exercițiu cu un partener legat la ochi numit *chi sao*, în traducere „mâinile lipicioase". Aspectul practic e cât se poate de clar: știu tot ce intenționezi să faci, te-ai dezlipit de mâinile mele, te pocnesc oriunde. Cel simbolic, un pic mai subtil desigur, te împinge să te gândești la legături magice marțiale, care te fac captivul celui cu mâinile „lipicioase", ca o pânză de păianjen, produsă de Arachné, precum este și povestea aceasta cu kaftelile literare. Așa că, să fii captivul beznei nu-i întotdeauna un dezavantaj. Și ce util ar fi fost exercițiul acesta și abilitatea adusă de practicarea lui dacă s-ar fi predat în școlile comuniste înainte de 1989, când stăteai cam multișor pe întuneric, la propriu și la figurat!

Ulterior, în aceeași situație de luptă pe orbește, se abordează preventiv posturi, *kamae* care te apără de un eventual atac, cel mai probabil din spate: „cu mâna dreaptă așează *stick*-ul deasupra capului pentru a para o lovitură din spate". În artele marțiale japoneze vechi, și nu numai, conceptul de *kamae*, pe scurt de gardă, de postură de luptă, are o relevanță specială. Întâlnim puternice abordări hermeneutice ale combativității când ne referim la o poziție de luptă. Aceasta îi poate anunța, pe cititorul de *kamae*, sau pe cel care o afișează, intenția oponentului, disimulată sau reală, postură ce ar putea încuraja întru înșelare, sau poate descuraja, poate crea stări mentale, poate invoca vreun *daimon* ori vreun zeu în ajutor, poate camufla cu totul alt gest marțial, nu cel dezvăluit.

Apoi, se fac salturi, se atacă din aer, din săritură cu arme, o practică mai mult sau mai puțin riscantă, se fandează, se eschivează lateral, sunt deplasări speciale precum cea cu „pași acoperiți", aici cu limbajul șinobismului însemnând camuflați, silențioși. Sau, dacă ai frecventat cursurile academiei militare din viitor, să mi se îngăduie paradoxurile temporale, înveți și dansul hipnotic, sau baletul ucigaș. Și ni se pare relevant să facem acum un scurt excurs prin lumea cea stranie a practicilor marțiale din sec. XX. Exista prin anii '70 în America un personaj straniu al artelor marțiale americane supranumit Count Dan-Té - mai multe despre acesta putem citi în *Imposing the Terms of the Battle. Donn F. Draeger, Count Danté and the Struggle for American Martial Arts Identity*, de Jared Miracle, in *Martial Arts Studies, Issue 1, Autumn 2015*, edited by Paul Bowman). Vedeți invizibila legătură dintre autorul *Divinei Comedii* și *te* din Karate sau *ti*, în Okinawa, locul de naștere al karateului, adică mână, într-o accepțiune populară a termenului? Ei bine, și acest Dan-té visase (și nici nu vă închipuiți voi măcar câte tehnici „letale" s-au născut din imaginația și viziunile unor maeștri fondatori!), un „dans al morții" în care țopăi peste adversarul trântit la podea cu un set de mișcări destinate să mutileze ori să ucidă. De fapt, această *kata* nu se face la întâmplare, ci doar după ce ești înștiințat corect asupra hărții zonelor corporale pe care poți țopăi nestingherit și letal. Iar de cartografierea lor s-a ocupat contele dan-tesc.

Mai aveau și beznoșii ninja tot felul de denumiri pentru astfel de deplasări pe mușește, tiptil,

pe furiș, pe care noi le culegem de prin cărțile mai mult sau mai puțin inspirate ale lui Masaaki Hatsumi, sau din cele cu pretenții de veridicitate istorică ale lui Anthony Cummins (pe Ashida Kim nu îndrăznim să-l invocăm, pentru că aparține altei epoci a imaginarului occidentalo-dan-tesc) despre ninja, tulburătoare în felul lor . Menționăm aici cel puțin patru moduri de a păși pe furiș din *shinobi no jutsu*, arta ninja, așa cum apar descrise în opul lui Anthony Cummins, *In search of the Ninja. The Historical Truth on Ninjutsu* (The History Press, 2012)

1. *nukiashi* – pentru deplasarea prin apă ori prin smârcuri;

2. *ukiashi* – pași ușori, precum ai unui câine care aleargă, sau a unei maimuțe planând prin copaci

3. „pașii iepurești", sau cu *secretele sandale silențioase* (marțialiștii asiatici sunt înnebuniți după metafore și alegorii marțiale esoterice)

4. verificând o cameră cu sabia, se înțelege că este vorba despre una aflată în întuneric. Se procedează astfel: înaintezi cu teaca într-o mână și cu sabia în față, scoasă din teacă, dar cu vârful abia introdus în aceasta, ca o antenă. Astfel îți păstrezi și sabia, ai și antena mai lungă și dacă tragi de șnurul atașat de teacă, îți poți străpunge inamicul invizibil, dar tangibil.

Cred că ultima formă de deplasare i-ar fi fost utilă și studentului din povestire, cu riscul de a sacrifica bâta lui orbitoare, dar de a-ți lovi adversarul. Speculăm marțialist, să ni se ierte atacul riscant asupra înțelegerii unor scene de kafteală literară. Oricum, rămânem cu pasul iepuresc în imaginarul nostru.

Câteva considerații despre dar și trup în arte marțiale

Se petrec tot felul de întâmplări semnificative în relațiile instituite de aceste practici ale artelor marțiale moderne. În cele actuale, și mai puțin „moderne" există un contact fizic între doi practicanți, orice artă ai practica. Ceea ce la modul ideal, constituie o formă de apropiere, de relaționare, care poate lua forma darului. Situațiile cele mai des întâlnite sunt cel puțin două, o practică a unor exerciții prestabilite în care unul atacă și celălalt se apără, cu o inversare a rolurilor, și una a atacurilor libere reciproce. Desigur, mai sunt și alte forme de a practica dar acestea ne pot pune, în special prima, în fața unei forme de a conștientiza relația cu celălalt. Adică, un raport de tip *potlatch*, de tipul dăruirii reciproce, chiar și a ospitalității, un schimb reciproc de daruri marțiale. Iar aceasta presupune doi poli în joc, nu neapărat semiotici, de receptor și de transmițător. Care se inversează pe parcurs, întru echilibru, armonie marțială și universală. Cel care primește, nu încasează de fapt un atac agresiv, iar acela care-l dăruiește, care oferă mișcarea, atacul, îți dă în fapt o tehnică a trezirii, a posibilității evolutive. Echilibrarea celor două situații duce la o altfel de relație dintre cei doi „antagoniști", diferită de aceea creată de buchiseală pur și simplu. Dacă ne gândim bine la cele două semnificații ale cuvântului „buchiseală", ni se pare relevant când vine vorba despre miza eseului nostru – adică, odată acesta înseamnă a răscoli, a chinui cartea cu ingredientele ei marțiale, dar și ea pe tine, și pe de altă parte, a bate pe cineva, sau invers, nu doar la intelect. În povestirea inițială a lui Alexandru Ungureanu ar fi vorba doar despre kafteala dintre două videoplasme, dintre două simulacre prinse în hiper-realitatea textuală, caz în care potențialitatea dăruirii prin kafteală se diluează.

Despre ceaiuri bune (trecătoare) și ceaiuri proaste (de spirit tulburătoare)

Cine nu este, chiar și cât se poate de vag, fascinat de perspectiva îmbunătățirii spirituale personale prin practicile și discursurile marțiale? Este un loc comun în imaginarul nostru cultural să afirmăm, idealist, că un practicant de arte marțiale ar trebui să fie un om calm, cu autocontrol, posesor al unei forțe interioare, care nu pocnește decât când vrea Dumnezeu, care totuși nu bate cu bâta, adică numai la nevoie. Totuși, răscolind prin biblioteci scrise de generații întregi de marțialiști, afli că mare este grădina zeului Marte! Întâlnești sfinți ai artelor marțiale pomeniți în arhive halucinante de hagiografii hoplonautice, dar și bandiți experți, exilați de la mânăstirea Shaolin etc. Circulă, o mai fi circulând și astăzi prin cărțuliile de popularizare ori prin cursurile de la facultățile de sport de prin țară, o legendă despre cum s-au descoperit punctele, zonele vitale ale corpului omenesc. Pe scurt, în povestioara respectivă venea vorba despre un prinț, inevitabil indian, că în India s-a născut înțelepciunea, dar și artele marțiale, ce experimenta pe oameni, sclavi ori condamnați. Îi pocnea strașnic și urmărea apoi ce se petrece cu ei. Ca pe cobai. Și apoi își nota într-un carnețel efectele loviturii și astfel se zice că a fost cartografiat corpul nostru ca pe un continent cu tărâmuri puternice și tărâmuri vulnerabile. Și tare era fascinantă istorioara,

atât de fascinantă încât nu mai aveam nici unul dispoziția să reflectăm la implicațiile ei etice, umane. Important era să pui mâna pe o hartă din aceea, dar și pe știința în cauză. Și pe metodă. De preferat karate, că nu prea se întrevedea altceva mai accesibil în anii '80 și '90 ai secolului trecut. Arte marțiale hinduse vechi de când lumea precum *kalaripayattu*, care înseamnă etimologic pur și simplu „loc unde se exersează", ori *varma kalay* „arta atingerii punctelor vitale", erau doar niște nume prin vreun dicționar ori enciclopedie (străină) de arte marțiale.

Dar să ne răsucim din nou către artele marțiale moderne, adică viitoriste, ale lui Alexandru Ungureanu și să vedem dacă ne îmbie ele cu vreo linguriță de înțelepciune. De pildă, despre starea mentală pe care ar trebui s-o aibă un războinic ni se spune în Prima Lege Marțială a studentului: „Să nu urăști niciodată pe cel care acceptă să se lupte cu tine, chiar daca el te disprețuiește!", lege pe care roninul pe cale de a fi exmatriculat, sau desființat, nu o respectă, nici el, nici copia lui. Nu ni se precizează în textul de lege marțială dacă avem și noi dreptul de a-l disprețui la rândul nostru. Și totuși nu suntem lăsați cu perspective tulburi în privința autocontrolului Maestrului: „ Marele Maestru era deasupra patimilor luptei, iar dacă ți s-a părut a fi cu totul altfel, să știi că aceasta era una dintre Probele Marțiale Secrete. În subconștientul tău tulbure ai urât și disprețuit, iar dovada stă acum rece la picioarele noastre". Trebuie să recunoaștem, discursul sapiențial al povestirii e o pastișă riscantă a unor formule zen pentru uzul samurailor de altădată, deși mai sunt și samuraii urbani și literarii, ori cinematici, care visează înțelepciuni marțiale.

Kiai-ul, sau chiotul de luptă, este și el prezent în diferite versiuni mai mult sau mai puțin futuriste. Kiai-ul devine aici un răcnet combativ, cu semnificații multiple, de la banala înspăimântare la auto-încurajare sau acțiune kamikazică. Sau de vindecare, desigur a adversarului de propria agresivitate. Alexandru Ungureanu ne propune un soi de kiai rotund – o undă sonoră care încercuiește adversarul și pentru câteva clipe acesta nu mai poate localiza direcția inițială de pornire. Care, dacă nu v-ați dat seama încă, este foarte util când se luptă orbecăiește, adică în beznă, sau aici, într-un exces de lumină. Contextul acestei forme de răcnet circular, bine că nu are efectul unui bumerang, altfel nu ar mai ști nici răcnitorul unde se află, este unul hoplologic, în care sunt folosite armele numite *flash-stick*-uri, acestea fiind bețe care te chiorăsc cu lumina lor orbitoare. Totul se petrece de la o distanță mare, cu licurici electrici, căci de aproape oricine te poate chiori, cu sau fără răcnetul circular.

Panoplii futuriste si tratate de arte marțiale extra-terestre

Întâlnim o panoplie inedită aici, mai mult sau mai puțin futuristă, inclusă în confruntările din academie, ori în cele de pe câmpul de luptă al artelor marțiale moderne. Acestea ar fi biciurile electrostatice, lăncile cu flăcări, tirapele, *flash-stick*-urile, arme a căror descriere și metodă de utilizare sunt precizate cu minuțiozitate în manuale și tratate fictive de arte marțiale și militare extraterestre. Armele și căile agonistice sunt reminiscențe ale timpurilor gladiatorice, intertextualitatea marțialistă fiind aici cât se poate de activă. În cea de-a doua povestire se trece la o tehnologie mai degrabă de tip militar decât marțial (duelistic, agonistic, paideic) cu aruncătoare de flăcări, motociclete electrice de război și tancuri.

Starea hoplofilică patologică, hoplomanie ori hoplolatrie am zice, cu toate riscurile lingvistice, nu și conceptuale, ca atașament față de arme, este un fapt condamnabil de pașnicele filosofii orientale. Și suficient ni se pare să-l citățm aici pe Lao Zi: „armele nu sunt unelte de bun augur și nimănui nu-s pe plac: deci cel ce pe Dao-l urmează nu se însoțește cu ele" (*Cartea despre Dao și Putere. Dao De Jing*, 31, traducere de Dinu Luca, Humanitas, 1993). Constatăm la Alexandru Ungureanu o vizibilă îndepărtare de tărâmul înțelepciunii asiatice, dar și o gravă neputință atunci când ne pune în fața unei formulări dubioase (ceva parcă scos dintr-un pseudo manual marțial á la Coelho, *Manualul războinicului luminii* - nici Mani, dar nici Musashi) , cu o interogație un pic forțată: „eu sunt arma, sau arma sunt eu?" Reacția roninului va fi pe măsura minții sale: „înclin capul, copleșit de adânca înțelepciune a acestor cuvinte. Încep să scot armele ce le am asupra-mi, așezându-le printre uneltele ceaiului. Mă disprețuiesc fiindcă nu pot să renunț la toate, în nici un caz pacea în suflet nu mi-ar cobori știindu-mă lipsit de ele". E un paradox aici, căci pacea cu armele la centură nu există sigur, iar dacă le abandonezi riști ca ceilalți, mai puțin înțelepți decât Lao Zi, să nu ții cont de sărăcia armurii tale urbane. Faptul este valabil și pentru aceia care deși nu au arme în afara celor corporale, dar de sunt antrenate ca să fie niște arme, ca-n karate unde speri să-ți întărești, să-ți deformezi pumnii și palmele ca să le transformi în adevărate

arme letale, cu riscul, cum glumea primul meu maestru de karate, de a nu mai simți mai nimic când atingi sânii iubitei… E o mărturie vizibilă deformarea mâinilor că acestea sunt percepute ca niște arme, cu care unii chiar se mândresc, mai ales când nu poți renunța la ele și mai ai și conștiința faptului că e de ajuns o lovitură de picior ori de pumn ca să-ți poți desființa adversarul. Acestea sunt arme fizice și mentale, dar acest atașamentul față de ele ar putea fi foarte bine ținta spuselor lui Lao Zi. Cum se spunea despre unii meșteri în ale luptelor din anii 1970 ai Americii, că au „The deadliest hands in the world", cele mai letale mâini din lume…

Roninul resentimentar și Maeștrii capitaliști

Abia acum am ajuns și la ultima mizã a povestirii cu și despre artele marțiale din fictivele academii militare ale viitorului. Avem de-a face cu un text suprasaturat de resentimentele unui discipol, studențești. Dar iată o probă clară a micilor motive de răzbunare ale maestrului care, repetăm, nu este deloc un model, o prezență demnă de urmat ontologic, ci doar o funcție, un titlu un capitalist, un burghez nesătul: „pentru că voi cei mulți vreți pieirea celui singur, veți pieri în singurătate. Pentru că vă îmbuibați în palate trimițându-vă la luptă videoplasmele, veți primi moartea de la acestea".

Maeștrii sunt imagini ale autorității (comuniste și universitare), iar acestea nu corespund deloc imaginii tradiționale a modelului paternal. Dimpotrivă, potrivit ni se pare să intervenim aici cu teoria mimetismului a lui René Girard ce ne avertizează cum se declanșează și se formează mecanismul violenței, al urii față de modelul prim. În cazul nostru vorbim despre relația discipol-maestru, student-profesor (de arte marțiale). Revenim asupra problemei paricidului în lumea artelor marțiale. Roninul potențial începe prin a dori să posede ceea ce inițial stăpânește maestrul (undeva studentul ronin se trădează, când afirmă că-și dorește ca academia să-i aparțină lui, el care nu a finalizat nici măcar studiile acesteia), apoi mai vrea să fie el însuși maestru, nefiind corupt de patimile capitaliste, Alexandru Ungureanu fiind totuși un comunist primitiv, idealist, ca și China Miéville. Dar cum acesta trebuie să parcurgă niște etape care presupun ascultare, disciplinare, participarea la seminarii, studentul vrea să ardă etapele. Și se întâmplă des și în lumea artelor marțiale reale, nu doar a celor ficționale. Acest *mimesis* duce pe parcurs pe parcurs de-a dreptul la ură, și nu ești sigur de în economia narațiunii lui Alexandru Ungureanu dacă e pur și simplu auctorială, sau cu o mizã istorică, a unei dizidențe prin literatura SF? Găsim apoi un alt loc comun în discursul popular marțial, cu două tăișuri, care anunță că discipolul trebuie să ajungă să-și poate învinge maestrul. Or, în mintea roninului acesta un gând dus la limita lui de paricid. Apelând din nou la gândirea lui René Girard, înțelegem că a-ți învinge maestrul înseamnă a-l elimina, a-l desființa ca pe un rival, a distruge modelul, anulând copia, pentru a rămâne unul singur. De unde și toată frământarea interioară a roninului legat de cine-i copia și cine-i originalul. Teoria girardiană a rivalității mimetice se aplică aici aproape ideal, în dosarul Artelor Marțiale Moderne. Când, și o anunță undeva pe la sfârșitul celei de-a doua povestiri, vrea să afle cine-i originalul, modelul, în fapt vrea să distrugă orice altă copie, să rămână unicul exemplar. De fapt, cui îi este pe plac să fie multiplicat, să se piardă în propriile dubluri? Tentația paricidului la Alexandru Ungureanu este aceea a asigurării unicității ontologice și gnoseologice. De unde și consecința că un simplu examen într-o academie militară a viitorului s-ar putea transforma într-un paricid, într-un fratricid (copiile și colegii de studii), de-a dreptul în măcel. Studentul resentimentar al povestirii este departe de a atinge cel mai înalt nivel de perfecțiune propus de gândirile marțiale tradiționale, un pic idealist vorbind. Este un erou auctorial ratat al unui spațiu istoric ficționalizat marțial. Exotismul marțial și spiritual visat de Alexandru Ungureanu nu ține loc aici nici de eroism, nici de erotism, ambele naufragiind pe rând pe parcursul povestirilor.

Se înfurie des studentul resentimentar, dar nu și copia lui, din motive precum faptul că nu se înclină adversarul suficient de adânc ca răspuns la salutul lui, adversarul fiind și el o copie a Maestrului, ori pentru că ar fi fost înșelat pedagogic: „ar fi trebuit să mă aștept ca Marele Maestru să cunoască această tehnică și să fac antrenamente pentru a mă obișnui cu ea, însă vechii maeștri n-au vrut să mă ajute. Asistăm la un adevărat complot pentru ca studentul nostru, cu toate clonele-videoplasmele lui să nu reușească, să nu fie pregătit cum trebuie pentru examenul agonistic. Constatăm astfel că academiile de arte marțiale și militare ale viitorului nu-și vor face treaba cum trebuie, cumva viitorul semănând cu prezentul. La urma urmei, am învățat (și) de la magicianul Alan Moore (creatorul lui *V de la Vendetta, League of extraordinary gentlemen*) că un text ficțional, în cazul de față *Artele marțiale moderne* ale lui Alexandru Ungureanu, ne vorbește, simbolic, psihanalitic despre starea lumii noastre actuale. A ține sub secret știința marțială, iată o practică atestată și

în şcolile vechi de arte marțiale. Maestrul trebuia să ştie ceva în plus, să păstreze o tehnică secretă pe care uneori „uita" să o mai transmită. Din rațiuni de securitate personală, adică din inevitabila teamă de paricid. Şi tot aşa proceda şi elevul lui cel mai bun cu elevul lui cel mai bun şi astfel depozitul de cunoaştere marțială al unei şcoli a sărăcit pe parcurs. Nu numai în Japonia şi-n China, dar asemenea obiceiuri de tăinuire a unei mişcări imbatabile bântuia şi discursurile literare (şi marțiale) apusene, dacă ar fi să-i pomenim pe Alexandre Dumas cu *Cei trei muschetari*, Theophile Gautier cu *Capitanul Fracasse*, Michel Zevaco cu *Pardaillanii* săi, inclusiv într-un roman recent de *noir* şi floretă a lui Arthur Perez-Reverte, *Maestrul de scrimă*.

Eros vs. Kafteală, sau despre cum să te răzbuni pe iubita trădătoare (dacă mai cunoşti şi ceva arte marțiale)

Cum ar putea lipsi factorul eros din rețeta unei povestiri de succes? Mai ales când e în joc o alegere esențială pentru un războinic, cea dintre eroism şi erotism. E chiar dilema sa vitală: „dorința de a învinge, de a fi Maestru, pentru care am sacrificat totul până acum, chiar şi pe EA". De altfel, aflăm ce-i spune o copie roninului: „ – aş fi vrut să nu te fi despărțit niciodată de EA, n-a avut nici un sens!" Fapt straniu, o copie tânjeşte mai mult după un amor ratat, ca şi cum ar exista mai puțin resentiment şi mai multă sensibilitate într-o copie, un soi de deconspirare a frământărilor din inconştientul originalului. Or, în primul act al *Artelor marțiale moderne* erosul mai are un sens, fie acesta şi unul nostalgic. Deşi, aşa cum Miyamoto Musashi, cel mai celebru samurai al Japoniei ne sfătuia, să nu te gândeşti niciodată la dragoste, aceasta fiind o piedică în evoluția războinicului, am văzut că şi protagonistul povestirilor pare a fi intuit ceva similar. Doar pentru a fi un Maestru, deşi am văzut în fapt ce însemna această condiție. În cel de-al doilea act, roninul lasă nostalgiile dragostei deoparte citim că EA era de fapt o femeie-ninja, o *kunoichi*, o spioană expertă în meşteşugul iubirii - nu ni se spune nimic acolo de vreo formă de *kama-sūtra* şinobică, spre regretul nostru. Prin urmare, ne trezim puşi în fața unei scene teribile, a pedepsirii unei (i)Ele şarlatane. Cum? Astfel: „Iubito, spune-mi acum, înainte să mori izbită de jetul de apă în față sau ruptă în două de sforile trase de puternicele motociclete electrice, înainte să-ți vâr țeava aruncătorului pe gât ca să-ți ard măruntaiele..." Pedepsele acestea parcă ar împrumutate din imaginarul torționar al basmelor, plus un bonus á la Sade, cu aruncătorul de flăcări fálic, ca un ultim viol necrofil. Într-adevăr, perspectiva roninului de a ajunge Maestru ar fi ultima la care s-ar mai putea gândi cititorul, cu asemenea planuri de răzbunare scoase la iveală. Desigur, realizăm că ne aflăm în fața unei scrieri produse de o minte apuseană cu rătăcirile şi naufragiile ei stranii...

Ne reamintim că roninul futurist al lui

Alexandru Ungureanu se află mereu în căutarea autenticității, realismului confruntării, prin chiar trupul său. Deși, pare să uite adeseori că progresul în planul cunoașterii combative nu ar mai fi posibil individual dacă ai pune la proba morții singura certitudine carnală, originalul. De altfel, constatăm ceva la fel de actual ca în speculațiile noastre asupra altor ficțiuni marțiale (alte spații au tradiții mai vechi și mai sofisticate ale *literaturii de kaftealã*, de pildă genul chinezesc *wu xia*) cum că ambiția și dezideratul autenticității combative sunt posibile numai militar, pe câmpul de luptă ori în alte confruntări antagonistice, adică pe viață și pe moarte. Or, cel agonal, sportiv, chiar și cel duelistic, în economia acestor povestiri suferă de două lipsuri, de două slăbiciuni, fiind mult mai moderat decât cel antagonistic în privința radicalității combative:

1. lupta este normalizată, reglementată, având o miză paideică și gnoseologică;
2. nu se poartă direct de către candidatul la depășirea unui statut gnoseologic și ontologic actual pentru a obține unul nou, superior, academic, doar ne aflăm în programa de examinare a unei academii militare futuriste.

De fapt, nici autorul nu a fost prea explicit în elaborarea gândirii roninului său. În ultimă instanță nu e deloc clar cum și cu ce îl ajută pe original experiența videoplasmei angajate direct în lupta din shiai-jo-ul futurist, adică ringul, camera de competiție. Cu o scriitură pe alocuri confuză, dar seducătoare prin imaginarul marțial propus, nu putem decât specula ceva mai mult pe seama ficțiunilor războinice. Sau poate că precum Philip K. Dick, și Alexandru Ungureanu ne aruncă într-un mediu gnostic, într-o lume în care primatul răului, sădirea confuziei, prezența a tot felul de *tricksters* masculini și feminini, șarlatani interiori și exteriori, ne îmbie cu îndrăzneli și întrebări metafizice. Sunt eu autentic, sunt dedublat fără știința mea, sunt disciplinat și supus unor autorități, unor puteri înșelătoare, sunt amăgit erotic, marțial, identitar? Avem de-a face cu o atmosferă a interogației și a revoltei, a dorinței (auto)distructive, ocultă dizidență prin literatură, prin cultură. Mai trebuie să ținem cont și de timpul istoric, de spațiul ideologic în care a apărut povestirea, și să nu o percepem doar ca pe o simplă ficțiune evazionistă saturată de futurisme hoplofile, șinobisme și alte ingrediente marțiale.

În loc de hoplo-concluzie

Uneori mi-e greu să înțeleg care este funcția literaturii, dacă aceasta nu face decât să tulbure, nu să edifice, să defuleze, nu să lumineze. Este oarecum și cazul textului nostru, în care artele marțiale „moderne" sunt un edificiu al resentimentelor, puterii, instituționalizării și capitalismului militarizat. Poate asta și-a propus Alexandru Ungureanu, deși tot rămâi cu gustul inconsistenței ontologice și spirituale a „păcii ceaiului". Singurele reușite, din perspectivă marțialistă, sunt de natură tehnologică futuristă, la vremea lor, arme energetice calchiate după cele clasice, școli de luptă și puterile mentale paranormale, *siddhis* marțiale. În rest, cam totul stă sub semnul lui Saturn și al dezintegrării Sinei marțiale, precum această povestire premiată a literaturii române SF. E pur și simplu un text scris într-o stare de febră auctorială, e și poezie aici, dar la rece disecându-l îi depistăm ușoare patologii care țin de cu totul altceva decât de gândirea marțială istorică, autentică, finalmente spirituală și ahimsică, inocentă, atunci când este pace în timpul nostru istoric, nu război.

Făcând un salt dincolo de fascinația exercitată de inovațiile tehnice futuriste marțiale și militare, care pălesc acum în fata creațiilor cinematice, a jocurilor video, propunem gândul că valoarea de manifest estetic a povestirilor lui Alexandru Ungureanu în zona SF (marțial) românesc a anilor 1980 provine mai degrabă din alte două direcții. Prima este efectul-emoție produs de dilemele identitare, eroice și erotice ale personajului. A doua este miza subtil ideologică ascunsă în răzvrătirea studentului împotriva unei academii militare croite parcă după modele totalitariste. Cât despre înțelepciune marțială veritabilă, nu găsim ceva substanțial în *Artele marțiale moderne* oricât am căuta, decât sub forma unor aluzii-surogat, precum „pacea ceaiului". Desigur, dacă asta căutam acum și nu ce visau cititorii romani de SF ai anilor '80 din secolul trecut.

Presupun că povestirile *Artele marțiale moderne* ofereau un soi de deziderat evazionist pentru ceea ce în imaginarul cultural popular am fost învățați să așteptăm de la arte marțiale. Se visa atunci, ca și astăzi, la spectacole, la amuzament, la bătăi în ring, sau în cușcă, la prezența unor personaje malefice, la lupte mitice regizate între Bine și Rău. Și chiar aveam de toate în *Artele marțiale moderne:* super arme, super puteri mentale, paideia, problematizări filosofice (gnoseologice, ontologice), cultură scrisă (tratate de arte marțiale), promisiuni inițiatice, reflecții hoplologice asupra tehnologiilor marțiale și militare, stări de iluminare temporară, maeștri mincinoși și capitaliști, eroism și erotism ...

malad

fragment

de Alexandru Voicescu

4.

Magazinul de suveniruri se întindea pe o suprafață apreciabilă. Oglinzile masive, ornamentate excesiv, atârnau cam la doi metri înălțime și erau aplecate într-un unghi îngust, reflectând obiectele expuse la vânzare și profilul cumpărătorilor, deopotrivă, turiști cu capetele pierdute printre multitudinea de vrăjitoare cu pălării țuguiate, călare pe mături din paie sau ascunse printre căsuțe de turtă falsă din lemn, șepci de armată kaki cu insigne comuniste, miniaturi după Charles Bridge, Pinocchio vii colorați, suspendați în cele mai diverse poziții deasupra meselor cu zeci de păpuși slave, *matrioshkas* de toate mărimile sau țarine voluptoase cu figuri perfect rotunde și rochii tradiționale, urmărindu-și zâmbitoare plozii expuși pe un rând imediat în fața lor, protector, dar plesnind de sănătate și seninătate, fără griji. Câte un Che Guevara Obama Putin reprodus sub aceeași formă de ou ușor de înșurubat rânjea spre vis-a-vis, către raftul de Chaplin și Mao, unul în costum negru și nelipsitul baston, celălalt multiplicat în zeci de ipostaze mai mult sau mai puțin înalte, cu verdele său purtat mândru într-o expresie a împlinirii sociale.

Am recitit de pe telefon mailul primit de la amicul lui ET, mesaj pe care mi l-a forwardat. *Înaintea zonei cu sticlărie, este o ieșire pe dreapta,* scria pe rândul următor celui care conținea adresa buticului.

Am trecut de ceasurile de astronomie și m-am îndreptat spre o a doua cameră, dedicată farfuriilor de lut și paharelor din cristal. Fără să mă uit în direcția vânzătoarei, am deschis repede o ușă mascată de pragul antreului și am pășit în curtea interioară.

Un iz de tencuială umedă și igrasie a fost primul lucru pe care l-am simțit. Ploaia se opri-

se. Îngustă cam de 3 metri, curtea era de fapt o serie de trepte asemeni unei străduțe pietonale în pantă, coborând dinspre magazinul de suveniruri, al cărui capăt era. Celelalte clădiri care o încadrau nu aveau intrări, ci doar parteruri fără ferestre, iar la etaje geamuri mici, cu obloane, majoritatea trase. Tot gangul era luminat doar de un felinar cu picior, palid, care expunea fad forma neregulată a pavelelor de piatră cubică, proaspăt spălate. M-am mirat că printre rosturi nu erau niciun fel de mucuri de țigară. Treptele coteau după felinar și le-am urmat treseul. Sunetul orașului reverbera estompat, prezent ca o ceartă în familie dintr-un apartament de deasupra. Am ridicat privirea, instinctiv. Un cer fără lună, dar aprins de aburul străzilor de peste clădiri. Un cer de o culoare stranie.

Drumul a continuat poate pentru câteva minute, urmând seria de coturi, alternând în ambele sensuri. Chiar când becurile felinarului păreau să se piardă, un altul îi lua locul undeva în fața mea. Parterurile deveneau din ce în ce mai înalte, tencuiala căzută fiind înlocuită treptat de ziduri de piatră fasonată. Poate am mers mai mult de câteva minute, poate au fost zeci de minute, nu mi-am putut da seama. Știu că la un moment dat strada a început să se niveleze, oprindu-se într-o piațetă largă. La capătul ei și la capătul drumului era o casă. O căsuță, mai bine zis, îngrijită și întreținută cu bun gust, cu un gard de uluci joase, vopsite verde, care formau o grădiniță de plante, împărțită în două de aleea ce conducea spre intrare. Aspectul ei era disonant cu țesutul urban dimprejur, dar era familiară, primitoare. Te puteai aștepta în orice moment să auzi găini și rațe, alături de șipotul unui pârâu de deal molcom, patinând peste un braț de mușchi jilavi. Nu avea etaj, iar acoperișul de șindrilă i se adâncea de undeva de sus, cu o pantă abruptă, rupând linia clădirilor care o încadrau. Ce era dincolo de acoperiș se profila ca o gaură invizibilă, strânsă în întuneric. Mi-am continuat drumul pe alee. Un parfum acid de plante exotice venea dinspre mica grădină. Pereții casei erau neregulați, modelați în lut întărit, vopsiți în albastru ciel, iar ușa de lemn a scârțâit când am deschis-o.

Am intrat.

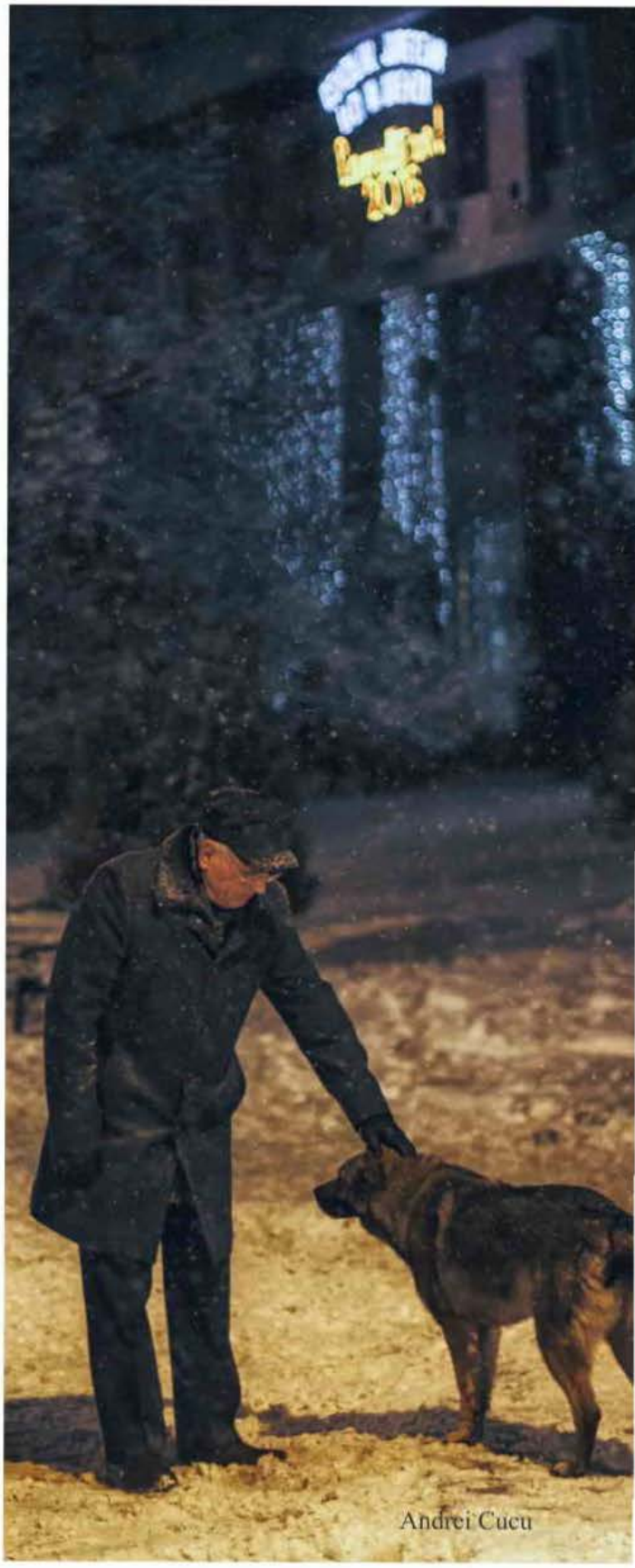
Nu știu de ce, dar m-aș fi așteptat să fiu întâmpinat de cineva. Cineva, oricine, cineva care să mă atenționeze că trebuie să plătesc bilet și care să îmi întindă o broșură, să îmi ceară să pun peste încălțări papucii de plastic protectori pentru covoarele imense și lungi, de postav rubiniu, așezate ca îndrumar vizitatorilor, în timp ce mă întreabă dacă am nevoie de căști cu explicații ale turului meu solitar. Dacă s-ar fi întâmplat asta, i-aș fi mulțumit, mi-aș fi luat perechea transparentă, aș fi căutat calm fața potrivită și aș fi întins până la maxim elasticul care mereu se agață de călcâi, aș fi lăsat la garderobă haina încă udă de la ploaia de toamnă târzie și rece și aș fi pătruns înăuntru, atent să nu fiu prins în timp ce fac pe furiș un rând de poze cu iPhone-ul. Da, m-aș fi zgârcit să plătesc taxa de fotografiere, pentru că sunt român și așa sunt obișnuit de acasă. Și da, aș fi cerut ghidul preînregistrat în limba engleză, intrigat de obiectele pe lângă care aș fi trecut, ascunse în mijlocul unor povești fascinante. Și aș fi oprit minute în șir în fața vreunui scrin din lemn de nuc, ornamentat cu gargui minuscule, pigulite de un meșter a cărui vedere s-a pierdut încă un pic, doar un pic, la fiecare colț sculptat în atelierul lui de la demisol, pentru că – nu-i așa? – lumina care coboară de deasupra ta, în fâșii cu grijă împăturite în chenare de zăbrelele geamului de la nivelul străzii, recreează cu grijă epifania din care s-au inspirat nenumărați artiști, așa cum preoții din vechime se închinau vitraliilor catedralei. La secțiunea de tapiserii, aș fi cunoscut o tânără franțuzoaică, aflată în anul ei sabatic, *backpacker* nehotărât asupra anilor ce vor veni, mult prea deschiși spre orice opțiuni, gândindu-se atunci, pe moment, că poate cel mai bine ar fi un *major* în antropologie, sau în filosofie, sau în etică feministă, dar nu acum, mai încolo, întâi să se îndrăgostească, să sufere, să fie părăsită, să adore libertatea de a plânge, să învețe să cadă și să se ridice, să aibă prieteni și propriile ei cărți, o pisică, un început de viață, iar eu aș fi știut că o să o mai văd, că o să vorbim pe Skype și, poate, aș fi făcut naveta din orașul meu în orașul ei, bucuros, sincer, iubind. Da, puteam crede că există o normalitate utilă, caldă, care ne este dată ca motivație pentru a ne trezi dimineața și a privi persoana dragă nouă stând în pat alături, în așternutul răvășit de peste noapte și ghicind savoarea unei căni de fresh de gref și cu un pic de lămâie.

Dar ceea ce vedeam era întuneric.

M-am oprit pentru câteva clipe, ca să îmi obișnuiesc ochii cu bezna difuză. Am distins neclar contururile unor prelate, foșnind materialul dur în pocnete scurte, create de atingerea mai multor fâșii verticale unele de altele. Mirosea a vopsea lavabilă și a baiț proaspăt. Podeaua era acoperită de plasă de fibră de sticlă, iar din loc în loc de zone de termoizolant cenușiu închis. Am înaintat precaut, până am ajuns la perdeaua de prelate. Le-am dat la o parte cu mâinile și mi-am făcut loc printre ele. Erau așezate în rânduri, cam din metru în metru. Întunericul a devenit și mai adânc, pe măsură ce mi se întindeau pe după umeri cu fiecare pas pe care îl făceam. Treceam printre

ele fără să văd efectiv încotro, atent să nu mă împiedic de cutiile sau scândurile de lemn pe care le simțeam cu vârful tenișilor și pe care le ocoleam îngrijorat de posibile cuie sau margini de bomfaier ascuțit. M-am mirat că nu am dat de niciun perete sau colț de cameră, totul părea să fie un culoar vast și lung, cu totul neașteptat în comparație cu fațada minusculă a căsuței în care tocmai intrasem. Așa cum am mers minute bune pe strada fără nume și fără chip de om, așa am ocolit zeci, sute de prelate tăiate pe aceeași dimensiune, ca într-un abator așteptându-și marfa pentru tranșare, anticipând răbdător animalele înghesuite în camionul blocat în trafic. Îmi continuam drumul mânat de ce? De o viziune? De speranța unor explicații care să îmi dovedească că nu sunt nebun? De un sentiment al unui lucru important pe care trebuia să îl știu, ascuns în mine și care țipa să iasă la suprafață pentru un ultim moment de luciditate?

— *Îți amintești când te-ai rătăcit pe munte, acolo?* mi-a zis *tu, eu*-l meu reîntors. — *Era aproape noapte*, i-am zis eu. — *Era început de noapte și tu ai urcat pe ghețarul acoperit de pietre căzute din vârf, trosnind și alunecând sub tălpile tale. Îți amintești? — Chiar dacă era vară, înghețam de frig, tremuram cu hanoracul legat până la gât, și mi-era frică. Îmi amintesc*, i-am răspuns calm. — *Știai că înainte nu ai unde să mai mergi, că trebuie să o iei înapoi, trebuie să te întorci pe unde ai venit, să cobori. Dar panta era prea abruptă. La urcare păruse accesibilă, o cărare ce ducea înainte, mai sus, deasupra brazilor și urșilor de care ți-era teamă. Unghiul te păcălise și era logic să te oprești și să cobori, să cobori în adâncul din care ai venit, acolo unde noaptea era și mai veche, acolo unde valea era și mai închisă, iar copacii strigau. Unde lucrurile se ivesc. — Dar nu am coborât, am stat. Am stat până ce nu am mai putut sta. Și am căzut. — A fost somnul cel mai profund și mai fără vise pe care l-ai avut vreodată*, a concluzionat *tu. Atunci ai iubit-o pe ea pentru prima dată. Pe ea, și nu pe tine. Atunci ți-ai așezat obrazul învinețit de frig pe umărul ei, iar ea te-a primit în vis, iar în vis ai visat un alt vis, ai visat ceața, norii și picăturile de apă, ai visat uriașii din apă care joacă șah în mijlocul cremenilor, neatinși, neclintiți de ani, mutând corpuri în loc de piese, sfârtecând viscere cu palmele lor aspre de piatră lichidă, așteptând, luptându-se tăcut, așteptând. Și i-ai mai visat pe cei doi părinți ai copiilor nenăscuți, râzând, hohotind, bătându-și joc de cei pe care încă nu i-au creat, dar care vor veni, diformi și plăpânzi, cuprinși de febră, palizi, infirmi. Și v-ați iubit, știind că voi veți fi altfel, că veți naște un altfel de monstru, unul cu două capete și fără sex, monstrul ouroboros, el, ultimul om de dinaintea morții. — Îmi aduc aminte. A fost doar un vis, nu? Am uitat, nu? Trebuie să fi uitat.*



Andrei Cucu

M-am lovit cu genunchiul de o scară de aluminiu, iar un junghi ascuțit mi-a străpuns piciorul.

De multe ori ne întrebăm dacă toate lucurile pe care le trăim sunt oare conectate între ele, parte ale unei deveniri care să ducă spre un rezultat în care am crede și pe care îl înțelegem și cu care să fim de acord privind în perspectivă, sau sunt doar bucăți puse anapoda, experiențe pe care le simțim reale, dar indescifrabile, străine de noi. În oricare caz, în clipa în care lucrurile definitorii se întâmplă, noi nu putem face altceva decât să asistăm la desfășurarea lor, să sperăm că ne descurcăm cât mai bine cu propriile acțiuni și să așteptăm. Să vedem încotro ne duce drumul pe care suntem. Așa ar fi zis Bedros Petrosian, cântând la pianul lui în vreo tavernă îmbibată cu fum de trabuc, și așa aș fi putut gândi și eu în acea seară târzie, ascuns în mijlocul beznei. Durerea loviturii s-a estompat în scurt timp, însă o furie dementă m-a cuprins în locul ei. Am tras aer în piept, am căutat marginile aluminiului și am împins în scară cu toată forța de care eram în stare. Scara s-a urnit, târșâit, fără să opună rezistență, și a continuat să alunece pe podea, ocolind în mod miraculos orice obstacol care ar fi putut să o oprească. Iar pașii mei au urmat-o, însoțiți de respirația intensă care îmi ardea plămânii și gâtul, cu dinții încleștați și cu ochii închiși. Am împins cât am putut, ca la o mașină rămasă în pană, rupând linia de folii protectoare și zgâriindu-mi obrajii, fruntea și pleoapele strânse. Am împins ca într-un coșmar pe care trebuie să îl alungi înainte de a veni dimineața. Am împins mult, aprig și intens. Am împins fără să gândesc, fără să simt, fără să obosesc, până în momentul în care am lovit un perete de ghips, ale cărui măruntaie de praf proaspăt mi-au intrat în nări și m-au făcut să tușesc instantaneu.

— Do píči! am auzit o voce de dincolo de perete.

Am deschis ochii și m-am mirat că nu mai sunt singur. Accesul de furie a trecut la fel de subit cum sosise. Încă respiram greu, dar, când apăsarea tensionată din urechi s-a redus, am auzit mai multe zgomote venind de după placa de zidărie. Nu știam dacă acele cuvinte îmi erau adresate mie sau nu. Am ascultat, nemișcat. Curând, alte voci i s-au alăturat înfundat, însoțite de sunete de scripeți rulați, scaune trântite și lovituri de ciocan. Pipăind peretele, i-am urmat cadrul, până la un cot care făcea stânga. Am mers și mai departe, după cot, unde o linie de lumină slabă marca îmbinarea cu pardoseala. Am simțit cu vârful degetelor lemnul unui toc de ușă și am căutat clanța. Am apăsat și cred că am început să tremur din nou, așa cum se întâmplase la conferință, pentru că mi-a fost greu să deschid ușa din prima, deși nu era încuiată.

Am intrat pe un hol, cu un tapet murdar în model de romburi aurii pe fundal grena. O altă ușă s-a trântit undeva în față, cu o bufnitură care mi-a lovit timpanele. M-am oprit o clipă, cât să mă obișnuiesc cu lumina, apoi am înaintat pe culoar, fără să mă grăbesc. Am rememorat cea de a treia si ultima informație din mesajul generat de worm-ul lui Étienne.

Curând, holul s-a terminat într-o cameră de depozitare, umplută cu recuzită dezordonat așezată. Pereții erau acoperiți de lambriu, pe mai multe mese stăteau bobine de cusut și diverse haine, iar lângă o oglindă era chiar un mic atelier de țesătorie. Mă aflam fără îndoială într-un fel de teatru sau sală de spectacol, în zona de backstage. Pe lângă mine a trecut

Andrei Cucu

un bărbat mustăcios, îmbrăcat într-o salopetă albastră, pătată, ca de sudor, cărând un manechin gol. M-a ignorat complet, fără să schițeze cel mai mic gest de reproș. Un al doilea tip, tânăr și cu haine mult mai normale, de oraș, era aplecat asupra unui laptop, click-uind cu mouse-ul stând în picioare.

— Dobrý večer, i-am zis pe un ton neutru.

— Dobrý večer, și-a ridicat el capul înspre mine.

— Îmi puteți spune unde este toaleta, vă rog? am continuat în engleză, gândindu-mă că oricine se află într-un loc în care nu ar trebui să fie ori caută pe cineva, ori vrea la baie. Iar de la toalete până la sala principală întotdeauna este un drum drept.

— Desigur. O luați pe unde ați venit și faceți prima la stânga, mi-a răspuns cu un accent suficient de bun pentru un ceh.

După care și-a văzut de monitorul lui, impasibil.

I-am urmat sfatul și m-am întors către culoarul din care tocmai ieșisem. Am ajuns până la ușa care se trântise mai devreme, în spatele căreia era un alt culoar, cu același tapet grena cu romburi aurii, cu un rând de ferestre cu obloane închise pe unul dintre pereți și cu o ușă capitonată cu bumbi la capătul lui. Am deschis-o și pe aceasta și am dat de zona cu toalete, pustii. Am continuat drumul folosind semnele de *exit* fosforescente, până la un foaier generos, amenajat minimalist printr-un șir de canapele de piele ecologică și afișe înrămate cu diverse piese, cu titlurile în limba locală. O draperie groasă, dublă, marca sala principală. Mai multe persoane îmbrăcate fără prea mult fast, dar dichisit, discutau cu voce joasă în două grupuri distincte. Unul dintre ei avea un trepied de filmare și o geantă de umăr și părea de la presă, iar probabil că tipa de lângă el era reporterul. În acel moment, a sunat telefonul. ET, am văzut afișat pe ecran.

— Ai ajuns? m-a întrebat.

— Da, i-am zis.

— Și? E totul în regulă? A fost creepy? Ai dat de Johanna aia?

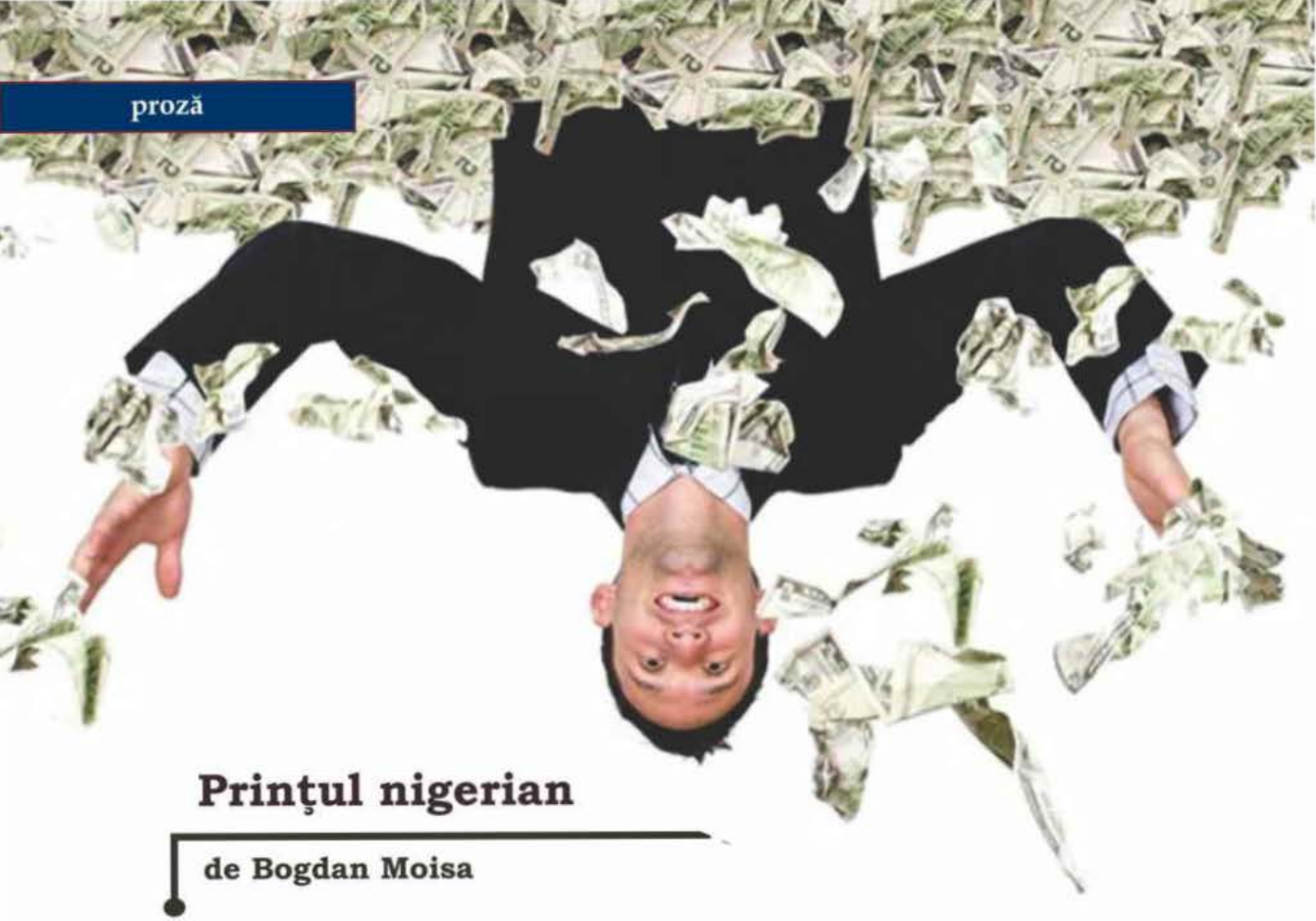
— Încă nu, acum intru în sală. Ai avut dreptate, sunt într-un teatru. Te țin la curent și merci încă o dată.

— Stai liniștit. Hai, spor la futut! Ne auzim mâine.

— Bine. Cum zici tu.

Nu avea rost să îi explic mai multe. Mi-am pus iPhone-ul la loc în buzunar, am inspirat adânc și am dat draperiile la o parte. Ușa grea, din lemn masiv, mă îndemna să uit de fobia mea pentru spațiile foarte largi. Nu aveam decât să sper că sala în care urma să intru nu era uriașă.

Andrei Cucu



Prințul nigerian

de Bogdan Moisa

Într-o dimineață, sunt trezit brusc de către mătușă-mea care locuia la noi din cauză că o bătea bărbatu-su. Nu era un om rău, unchiu-miu, dar din când în când îl apuca dambalua și se apuca de băut. De ciudă, începea s-o cotonogească pe mătușa așa de tare, încât trebuia să-i acordăm azil, căci altfel ar fi omorât-o. Mătușa, femeie bună, cu pieptul bombat, cu țâțe tari, pe care te puteai baza, era mai îngrijorată de banii pe care unchiul îi dădea pe gât decît de propriile vânătăi sau oase rupte.

Orice moldovean știe și, sper eu, e recunoscător pentru faptul că în țara noastră se poate bea mult și prost cu puțini lei. Dar aici vorbm de unchiul: un om de aproape doi metri, spătos, cu șale zdravene, un urs de bărbat, care atunci când deschidea gura, la fel ca căpcăunul din poveste, putea da gata beciuri peste beciuri de vin. Un adevărat erou al Moldovei, unchiul meu! Păcat că făcea urât la băutură și păcat că bea pe banii băncilor.

- Bogdane, scoală! Scoală! Vino să vezi!

Iarna, ca să ies din pat, unde e cald și bine și să mă expun frigului și mizeriei acestei lumi, îmi trebuia cel puțin o oră. O oră de mustrări, gânduri de sinucidere, lacrimi, îmbărbătări ad-hoc, planuri mărețe, nihilism condensat și evident mii de „trebuie"! Așa că vă puteți imagina cât de nemiloasă a fost această ruptură, de parcă atunci aș fi fost târât afară din uter ca un tâlhar dintr-o pivniță. Mătușă-mea, așadar, mă răpește din pat și mă duce până în fața calculatorului (Ah, iubite Pentium 3, când stau și scriu la laptopul meu Toshiba Saphire X6miliardeșiceva intel octocore, 16 G RAM, nu pot să-mi reții o lacrimă când mă gândesc la tine, la cei 10 pixeli ai tăi, la murmurul tău de pisicuță (panteruță), la lenea ta, care într-un fel Penty, dragă, e și lenea mea, la cei 16 giga ai tăi, la... dar mă opresc căci am o poveste de spus!)

- Uite. Bogdane! Uite! În culmea exta-

zului, mătușa îmi arată o scrisoare electronică. Casc, îmi frec ochii și citesc:

Numele meu este Abdul Jamal Kamara al Treilea din Casa de Kamara, prinț al Nigeriei și frate al urzpuatorului N'gobe Abdul Kamara care a preluat pe nedrept tronul minunatei mele țări. Acum, sunt forțat să apelez la bunăvoința dumneavoastră. Vă scriu aceste cuvinte dintr-un loc ascuns, căci sunt înconjurat de dușmani, chiar în propria țară. Singurul meu prieten este domnul Marius Popescu, un antropolog român, și sper că dumneavoastră îmi veți arăta aceaași prietenie ca și conaționalul dumneavoastră.

Domnul Marius Popescu, cu mare greutate, a reușit să facă rost de datele dumneavoastră de contact. Vă asigurăm că sunteți o persoană aleasă la întâmplare. Vedeți deci, cât de disperată e situația mea, dacă trebuie să depind de mila unui străin.

Ultima mea soluție este să plec din țara mea dragă. Dar nu pot face asta fără ajutorul dumnevoastră. Am o avere considerabilă, dar toate conturile din Nigeria sunt înghețate. Din fericire, regretabilul meu tată, mi-a lăsat o moștenire considerabilă în Banca Comercială Zurich din Elveția. Din păcate însă, nu pot avea acces la acea sumă de bani în situația în care mă aflu. Suma depozitată este de $20,000,000 pe care va trebui să o depun în contul dumneavoastră pentru a avea access la ea. Vă rog să-mi trimiteți datele dumneavoastră de…

Nu am citit mai departe. Pe vremea aia, Internetul era la început în România, dar mătușa mea, femeie perspicace, a învățat repede să manevreze calculatorul. Era chiar pasionată de mașinărie, lucru care pe atunci era încă foarte excentric. Pentru părinții mei, calculatoarele erau niște jucării scumpe și mătușa deci, foarte copilăroasă, ba chiar acuzată că a dat în mintea copiilor. Nu erau multe de făcut pe atunci. Mătușa spre exemplu, trimitea e-mailuri doar mie și diverselor siteuri. O apucase o mică manie de a scrie tututor webmasterilor dacă găsea ceva interesant sau neplăcut la siteurile lor. Pe atunci, webmasterii erau așa de modești, încât răspundeau plini de politețe.

- E o vrăjeală, mătușă! Ce ești așa proastă? Poate că am reacționat cam dur, dar scrisoarea nu mi-a transims nimic din căldura Nigeriei.

- Cum să fie minciună? Nu vezi că omul e disperat? Și sunt douăzeci de milioane de dolari! Și e prinț al Nigeriei, băiete!

- Mătușă nu e nici un prinț al Nigeriei. Ăștia vor să-ți ia datele de cont să te fure.

Degeaba am încercat să o conving că nu tot ce e pe internet e și adevărat. Parcă era un copil mic care nu voia să recunoască că fata din poveste a crescut mare și s-a căsătorit cu un bețiv ocazional. Sunt dur. Știu că sunt dur, dar iarna românească nu e ca cea nigeriană. Acolo poate e mai ușor să fii ridicat din pat pentru a fi informat că brusc te-ai îmbogățit de iluzii.

La argumentele mele logice, mătușa răspundea emoțional. Săracul prinț al Nigeriei are nevoie de noi, nu putem întoarce spatele unui prinț, mai ales unui prinț bogat. Disperat, am căutat pe Google despre Nigeria și i-am arătat că e o republică, fără regi și prinți, doar cu junte militare. Eeei acum e republică, că înainte era condusă de bietul prinț. (Nu a fost în viața ei condusă de vreun Kamara!) Și să conduci o țară așa mare, normal că te îmbogățești (E în Africa mătușă, ăia mor de foame!) nu e logic, uite ce mare e văleu, cum să dai cu piciorul, Bogdan la douăjdemilioaned'dolari? Ești nebun?

- Tușică, tu nici măcar nu ai cont în bancă! Fi om și înțelege, ce dracu'?!

- Păi de aia te-am trezit, Bogdane. Dă-i tu contul tău prințului și facem pe din două.

- Nu-ți dau nici un cont! Lasă-mă să mă culc!

Înainte să mă trântesc în pat, am pândit-o pe mătușa care, plină de încăpățânare, a rămas în fața monitorului. Lumina verzui-albastră a monitorului îi reliefa un rid care-i împărțea obrazul în două. Ochii ei străluceau cu determinare, iar cearcănele păreau înviorate de speranță. Buzele în schimb, pe care și le mușca una după alta, trădau o disperare fără margini. Mi-era milă de ea. Biata femeie… urât din partea lu' unchiu să bea așa în fiecare an de Crăciun.

Deși la căldurică în pat, mi-era silă să dorm. Ar fi trebuit să mă fi purtat mai frumos cu mătușa. Bieții noștri părinți și rude vârstince sunt sensibile la lucruri ca acestea și trebuie manevrați cu atenție. E greu să crești în epoca de aur, ca trecând prin șocul Revoluției să ajungi să-ți pui speranțele în prinți africani. Poate era de vină Crăciunul, poate pereții gri din camera mea, poate viața în general, dar am vărsat o lacrimă pentru mătușa Nița și am decis atunci pe loc, să-i cumpăr ceva frumos.

E frumos Crăciunul! Știu, știu, de la Dickens încoace, toți spun asta, dar lucrurile adevărate au tendința să fie repetate. Așa că e frumos Crăciunul și tu, cel care citești asta, dacă ești ranchiunos, te rog să mă scuzi, dar o dată pe an îmi permit și eu să fiu nițel sentimental. Mai spun o dată, ca să-mi revină momentumul: e frumos Crăciunul și toți parcă sunt însuflețiți atunci de ceva, de o veselie asemănătoare cu veselia unui copil care se abține să nu deschidă cadoul înainte de răsăritul soarelui. Așa și omanenii. Toți cot la cot, într-o frenezie a anticipației ne pregătim să fim pregătiți atunci când va fi momentul să ne năpustim asupra tuturor agoniselilor noastre și să trăim, fie și un ceas, ca regii.

Dar ce ar fi Crăciunul fără munca femeilor? Ele poartă tot greul în spate acum când

trebuie să gătească mai mult și să facă curățenie generală și o fac cu o determinare greu de egalat. Astfel, în Ajun, mătușa mea era deprimată când se gândea la cârnații și sarmalele pe care nu mai apuca să le gătească. Ce nenorocire, spunea ea, să nu fie nimic în casă de Crăciun! Nici curățenie nu apucase să facă și nici nu voia să se gândească la cum arăta apartamentul ei acum, în Ajun. A fost greu să o convingem să rămână și până la urmă am reușit promițându-i că voi merge să verific dacă unchiul e încă beat.

Unchiul și mătușa locuiau în Alexandru. Eu fiind din Dacia, mi-am zis să merg pe jos. Până atnci nu ninsese și din cauza asta era chiar mai greu să intri în atmosfera festiva. Din Dacia până în Alexandru, totul era gri: cerul, blocurile, asfaltul, câinii vagabonzi, până și oamenii, dacă priveai cu atenție, păreau gri. Pe străzi, întâlneai destul de des, bărbați care abia puteau merge de beți ce erau. Unul dintre ei era un vecin așa că a trebuit să-l salut. Acesta a clătinat ceva mai tare din cap iar apoi și-a adus mâinile în față recuunoscând parcă și cerându-și scuze în același timp că nu putea să facă mai mult. Am observat că de sărbători, bărbații sunt cuprinși de o disperare fără margini care îi forțează să bea. Beau de parcă ar încerca să intre în spiritul Crăciunului, sau mai bine zis, beau de parcă ar vrea să înghită tot spriritul Crăciunului. Nu știu ce anume se întâmplă atunci cu ei în această perioadă, dar mania asta temporară ar trebui investigată, căci după cum am arătat, poate incomoda pe foarte mulți.

Bat la ușă. Aștept. Bat din nou. Văzând că nimeni nu-mi răspunde, îndrăznesc și apăs pe clanță. Ușa era deschisă și după ce intru, un aer stătut și înăcrit îmi întoarce stomacul pe dos. Holul îngust nu era deloc luminat. Singura lumină venea prin ușa bucătăriei aflată la dreapta. Am strigat de câteva ori să verific dacă este cineva acasă. Mi-era frică în casa aia, deși știam că oricât de beat ar fi, unchiul nu mi-ar face nimic. În clipele alea, însă, mă gândeam că nu m-ar recunoaște. Mânat de această frică, am intrat în bucătărie să-mi aleg o armă, iar acolo an dat de unchiul care dormea pe masă cu o țigară atârnându-i de colțul gurii. Era încă aprinsă și topea o gaură în fața de masă. M-am înfuriat cum te înfurii atunci când cineva drag face ceva extrem de iresponsabil ce l-ar putea ucide. Pe masă era o sticlă pe jumătate plină cu vin, iar podeaua arăta ca o mini cramă. Niște căni, transformate în scrumiere, erau împrăștiate peste tot. Într-un colț am văzut chiar niște ciobri; pe aragaz, o oală cu borș înăcrit.

Îi iau țigara din gură și-l înghiontesc ușor. Grație perseverenței mele, unchiul este încet, încet adus la o stare de semi-conștiență, stare în care poate să scoată doar niște gemete. Dar avea ochii deschiși, și ce ochi erau! Omul ăsta, mi-am zis atunci, trăiește un continuu delirum tremens. SĂ treciprin VIA-ȚĂ fără DOOOR! Iată primele semne ale trezirii depline! Unchiul își forțează ochii să vadă, schițează un zâmbet, semn că mă recunoaște, dar încă nu poate vorbi. Tot ce poate să facă este să dea din mâini ca un înecat. Îl ajut și-i torn într-un pahar jegos niște vin. Bea și când îmi dau seama că nu e de ajuns, îi mai torn. Tonr și bea, torn și bea, iar în timpul acestui tangou, unchiul se înzdrăvenea și încet, încet prelua controlul asupra propriului corp. Am să scutesc cititorii de chiotele, răgetele, lamentațiile, cântecele, declarațiile și confesiunile obișnuite unui bețiv în aceste situații. E de ajuns să spun că acestea au erupt ocazional în timpul îmbă(rbă)tării.

Eram dezamăgit. Sperasem că unchiul își va fi revenit și că tușa Nița va putea să plece acasă. Dar la cum arăta apartamentul, mă gândem că era mai bine pentru ea să rămână la noi de Crăciun. Unchiul mi-a ghicit supărarea și s-a îmbufnat, nesuportând mustrările mele tăcute.

- Ce? Spuse sec și prefăcut că nu înțelege.
- Am venit să văd ce mai faci.
- Uite ce fac... arătă el în jur. BEAU! Începu să râdă. Na, vrei?
- Nu.
- Hai! Ia și bea cu nenea.
- Nu vreau.
- Ia și bea, tu-ți Cristoșii mă-tii! Haha!

Luă un pahar de pe masă, îl verifică să vadă dacă era curat și fiind răpănos, îl clăti puțin în chiuvetă. Apoi îl umplu cu vin și neavînd încotro, am ciocnit cu nenicu meu pentru sănătatea mea, a lui și a tututror neamurilor noastre. Am băut cu silă vinul, gândindu-mă la toată mizeria care era ascunsă de lichidul acela negru. Erea un vin bun, totuși, dar am refuzat al doilea pahar pretextând că am treabă. Nu am vorbit nimic cu unchiul iar la întrebări îi dădeam răspunsuri monosilabice. Înainte să plec, nu m-am putut abține să nu-i spun:

- Nu e frumos uchiu.
- Dar ce am făcut?
- Abține-te și tu. Nu e frumos să bei așa.

A început să țipe și să înjure, așa încât a trebuit să ies din apartament. Din ușă i-am strigat: tu-ți pizda mă-tii de bețiv, înjurătură care a declanșat un răget și speriat am coborât un etaj. Prin ușa deschisă a apartamentului, unchiul aruncă cu un pahar după mine iar bubuitura m-a făcut să ies din scară și să alerg pe stradă după un autobuz. Abia atunci m-am convins că unchiul, fiind foarte beat, nu va putea să mă urmărească. Mă îngrijora doar pericolul imediat, căci înjurăturile și certurile se uită în timp, mai ales dacă peste el trec cantități considerabile de vin.

Acasă, sunt întâmpinat de o atmosferă

festivă exagerată. În lipsa mea, toată familia mea se pusese pe băut. Tata și mătușa stăteau la masă chiuind, cântând, plângând de fericire. Mama mesteca în oale cu obrajii îmbujorați. Am fost primit cu îmbrățișări și sărutări. Toată lumea spunea că Dumnezeu ne-a pus mâna în cap, iar eu, înfiorat, presimțeam încleștarea pumnului divin.

Am cerut explicații și mi s-au dat. Le știam defapt, am fost martorul acestei bune-vestiri. Mam încrunat la mătușa Nița, am dat ochii peste cap și nu fără o oarecare strângere de inimă, am răbufnit exasperat:

- E o vrăjeală! Nu e nici un prinț care să vă dea vouă bani. Ați înebunit cu toții?

Tata a înecput să mă certe pentru lipsa mea de spirit antreprenorial și pentr prostia mea de a lăsa o astfel oportunitate sămi scape. Și mama era convinsă că ar trebui să încercăm, căci oricum nu aveam vreun ban în contul meu, așa că ce mare brânză?

- Ce dacă-ți fură contul? Completă taică-miu. Ai măcar cincizecidemii acolo? Îți dau eu cinzeciidemii dacă ești așa zgârcit, ce dracu! Și scoase din portofel o bancnotă. În punctul ăsta, nimeni nu mai stătea în bucătărie. Toți eram adunați în hol, iar eu eram împins încet, încet spre dormitor, adică spre calculator, adică spre Nigeria. Am luat banii și am dat din umeri, învins. Nu avea rost să-mi mai bat gura de poamnă. Bănuiesc că de Crăciun toată lumea așteaptă un cadou, oricât de improbabil.

M-am dus așadar la calculator cu toată familia jubilând în spatele meu. Le-am ordonat să tacă din gură. Taică-miu a insistat să-mi dicteze IBAN-ul și mi-a zis să scriu și PIN-ul căci cine știe, poate trebuie. Mi-a propus să scriu și CNP-ul, dar am refuzat. Ne-am certat vreo zece minute, nemaidorind să particip la tâmpenia asta. Taică-miu m-a amenințat cu dezmoștenirea, am început să râd și să-l fac prost. Dar într-un final, mama și tușa ne-au împăcat și m-au adus cu rugăminți înapoi la calculator cu promisiunea, că CNP-ul meu va rămâne secret.

În fine, am trimis mail-ul și am așteptat răspunsul. Am zis că va dura ceva, dacă vom primi cu adevărat vreun răspuns. Ne-am dus cu toții înapoi în bucătărie unde am mai băut puțin. Eram trimis adesea să verific dacă prințul nu ne-a scris. Mătușa îi explica lui taică-miu cum merge treaba cu internetul, iar tata era convins că ar trebui să se bage și el. Și, cum, se duce imediat? Da, imediat! Apeși enter și gata acela a și primit. Ce prostii au mai inventat! Prostii, prostii, dar uite! Da, asta așa e! Și, cum, imediat?

După două ore am primit răspunul. Toți ai mei erau deja beți așa că fără a mai aștepta să le citesc scrisoarea au început să chiuie și să tropăie prin casă. Am început să citesc cât de tare am putut, iar extazul lor a făcut loc unei atenții încordate.

Iubite salvator!

Nu putem să-ți spunem câte ne-a bucurat răspunsul tău. Dar, mă tem, că nu putem să-ți trimitem banii în cont până ce acesta nu este verificat. Așa că, te rugăm, să transferi suma de $10,000 în contul XXXX, iar noi îți vom înapoia suma și pe deasupra etc etc.

- Vedeți? Acum vă cer bani și…

- Da, da, da. Mă întrerupse taică-miu, recunoscând că am avut dreptate. Ce întorsătură tragică: de pe culmile fericirii pe covorul turcesc din sufragerie, la fel de sărac, la fel de om ca și înainte.

Dacă părinții mei au fost convinși, mătușa nu s-a lăsat. A insistat să încercăm, că poate nu e minciună. Dacă ar fi fost, de ce s-ar fi sinchisit să en răspundă? Dar nimeni nu o băga în seamă. Ne-am retras din nou în bucătărie, iar acum beam de tristețe. Taică-miu spunea cât de răi îs oamenii de se pot juca așa cu inimile noastre. Mătușa Nița vorbea singură, nerecunoscând realitatea. Am încercat să o convingem, iar argumentele noastre au adus-o la tăcere, dar sunt sigur, că ea încă credea în prințul nigerian.

S-a dus în dormitor și a început să se uite la televizor cu volumul dat tare. Eu și tata eram singuri la masă și ne priveam, simțindune puțini vinovați, căci eram oameni plini de înțelegere.

- V-a trebui să-mi închid contul. Am spus eu, iar tata începu să râdă și mă sărută pe creștetul capulu. În glumă:

- Ei, dar dacă era de-adevăratelea? Am început amândoi să râdem, dar mama ne-a făcut să fim atenți la ușă: băteau colindători.

După sărbători, m-am dus la bancă să-mi închid contul spart. Fucnționarul de la bancă, un tip cam cu zece ani mai mare ca mine, întrebă care era motivul.

- Am… am căzut în capcana… știți… prințul nigerian…

- Prințul nigerian? Dudula Babi'K?

- Poftim?

- Și eu am fost contactat de un prinț nigerian! Spuse asta cu un fel de mândrie și plin de încântare. Nu-mi venea să cred. Se apropie de mine și-mi spuse confidențial: Am luat zece mii de dolari din contul băncii, dar probabil voi avea bani în câteva zile și nimeni nu v-a observa nimic. Nici nu știți cum vreau să plec de aici.

M-am mulțumit să zâmbesc politicos și să-l felicit. Mi-a închis contul și mi-a rupt cardul.

Afară ningea. La trecerea de pietoni, un câine așteptal lângă mine, să se facă verde. L-am mângâiat și a început să se gudure. Am privit la blocurile gri și am oftat. Era frig.

Când în fiecare zi e joi

roman distopic – fragment

Hanna Bota

joi, 23 aprilie

Povestesc ce și când îmi vine în minte fără nicio ordine. Așa e un *Jurnal de memorii*, nu?

Îmi amintesc ce mult mă deranja să fiu privită ca o nenorocită. Mi se făcuse prima fistulă pentru dializă, după ce mi se oprise rinichiul, aveam vreo 17 ani. O fistulă presupune o mică operație, de obicei, la antebraț, prin care este unită o porțiune dintr-o arteră cu o venă: sângele arterial intră cu viteză și presiune în venă, vena atunci se umflă sub piele, crește și oferă un flux sanguin bogat, potrivit pentru a face dializă, ca sângele să poată să circule prin tuburi înafara organismului pentru a se curăța în rinichiul artificial. La modul simplist, acesta e mecanismul. O fistulă funcțională vibrează, are un sunet ca un vâjâit ușor și, bineînțeles, e bombată, se vede ca o venă uriașă, deformată. Pentru asta, ca să nu se vadă, am purtat o vreme doar mânecă lungă, după aceea – vară fiind – m-am săturat de mâneci lungi, mi-era dor să-mi port top-urile colorate și ușoare, mai ales că mă pregăteam să merg cu Alina la discotecă: pe tocuri de 12 centimetri, cu blugi mulați și părul blond, veselă ca una care știa că viața se cuantifică altfel de-acum.

Era serbarea Poliției, discoteca din centru era plină de polițiști tineri. Ne cunoșteam de-o vreme cu Doru, tânăr absolvent al școlii de Poliție, mă tot curta cu asiduitatea cu care își încearcă cineva, nu atât drumul spre o fată, cât puterea de seducție după ce și-a pus noua uniformă. Lucrurile astea pe mine mă atingeau altfel decât pe celelalte fete, eu știam deja, la cei 17 ani, după cinci ani de boală și maturizare forțată, că nu o să mă mărit, nu vânam partide pentru o viață, eram detașată la orice asalt bărbătesc, puteam observa mai obiectiv încercările de seducție. Ce ai pe mână? – sări el când mă prinse de braț ca să mă conducă printre mese. Oh, stai să-ți arăt, cum, nu știi? Păi tocmai ai terminat școala de Poliție, nu vi s-a spus? E un microcip, pune mâna, vezi cum vibrează. El puse mâna, se înfioră sub vibrația sângelui. Cum microcip, pentru ce? întrebă el. E ultima găselniță a occidentalilor, știi că mama e în

Germania, că nu-mi refuză nicio dorință, că sunt cam răsfățată. Nici nu-ți dai seama ce senzații îți dă! Mai ceva ca drogurile; și nu e nimic ilegal, nimic nociv. Nu vi s-a prelucrat nimic la școală? El ridică încurcat din umeri: ne-au zis ceva, dar, știi tu, nu am fost atent la toate lecțiile, că doar nu eram tâmpit să scriu tot, nu trebuie luat atât de în serios. Vezi? Dacă nu ai fost atent, acum o să-ți explic eu. Iar Doru acceptă explicațiile; în definitiv, avea mostra sub ochi, fistula vibra ca un mic cazan în fierbere.

A durat peste un an relația mea cu Doru, apoi m-a dat de gol nenea G. Făcea și el dializă și se lamenta tuturor privind nenorocirea bolii lui. Cine nu-l credea când descria ce oribil e să ți se scoată prin cabluri sângele din organism, ca să circule printr-un aparat, ridica iute mâneca de la cămașă și-și arăta fistula, îl punea pe om să atingă, îi arăta urma înțepăturilor. În acest mod află și Doru, descoperind că nu e un microcip pentru plăceri extatice, ci e o fistulă pentru făcut dializă, da, îi confirmase nenea G, și Daria e bolnavă, nu are rinichi funcționali. Prevăzusem pericolul, de aceea îl rugasem pe nenea G. să nu spună nimănui dintre cunoscuții mei despre fistulă, nu voiam să mă compătimească, dar cred că el abia așteptase momentul să mă dea de gol.

Într-o seară de aprilie, când micul Polițist trecu pe la mine, i-am văzut adevărul pe față. M-ai mințit, nu ești răsfățată, ești bolnavă, mi-a zis răvășit. Am ridicat din umeri râzând: doar nu era să-ți spun cât sunt bolnavă, la ce te-ar fi ajutat?

Ne iubiserăm, acum ar fi cazul să spun adevărul, făcusem pentru prima dată dragoste cu el, era un tip plăcut, dincolo de fandoselile uniformei, era un băiat atent și fin, însă știam că vremea adevărului se apropie. După ce-a aflat realitatea fistulei, n-a mai putut fi niciodată detașat și el însuși, ca înainte, tot timpul mă proteja, citeam în ochii lui grija față de o fată bolnavă pe care o iubește, frica de a nu mă pierde. Asta încercasem să evit, grija excesivă, comportamentul nenatural. Așa că mă gândeam, la un moment dat, tot va face pasul, mă va părăsi, ar fi mai bine s-o fac eu, ca să-i ușurez povara, dar n-aveam puterea necesară... La fel s-a întâmplat și cu celelalte iubiri pasagere din viața mea. N-a fost nimeni care să poată să accepte că, deși sunt bolnavă, sunt perfect normală. Pare să fie un paradox! Dar poate că nu ei au fost de vină, că până la urmă, ei se comportau așa cum poate să se comporte oricine află un lucru atât de nelalocul lui, cum e boala noastră cumplită; de vină, am fost eu: eram prea sensibilă și prea atentă în a depista schimbările de comportament, de atitudine ale celor iubiți. Nu mi-am dat voie să iubesc definitiv, total, singurul bărbat constant în viața mea a fost, așa cum v-am spus, la modul corect de relaționare, Codru – tatăl meu.

Am mai descoperit, cu acea primă iubire, că îndestularea sexuală nu era prea atractivă pentru mine. Asta nu m-a împiedicat să am tot felul de iubiți, era una dintre distracțiile la care am apelat fără rezerve. Deoarece îmi doream intimitate, îmi doream să fiu iubită, alintată, dorită, curtată, dar, în plan sexual, cred că eram aproape frigidă. Nu mi se declanșau senzorii plăcerii cum mi se părea că ar trebui să se întâmple. În primele ocazii de iubit, am crezut că sunt inhibată de noutate, emoție, puțină durere sau jena, lipsa experienței, dar, cu timpul, am observat că plăcerea nu se intensifica, ci scădea și mai mult. Cred că Doru n-a observat, încercam să mă autoevaluez în demersurile senzuale, dar eram rece pe dinăuntru, nu sentimental – pentru că îl iubeam și, mental, îl doream – ci eram rece din punct de vedere erotic. Apoi am văzut că un mare procent dintre femei trăiesc cu această lipsă. Cauze emoționale, de abuz, cauze psihice sau de boală (cum erau la mine), plus multe altele. Așa că mi s-a furat și această plăcere în viață!

Din cauza lui Doru, s-a rupt și prietenia cu Alina, l-ar fi vrut pentru ea, dar ce să fac dacă Doru prefera să mă curteze pe mine? Știi bine că nu e nimic serios din partea ta, răbufnise Alina. Ești egoistă, îl ții ca să te joci cu el, pe când eu aș vrea o relație adevărată, poate chiar o căsătorie. Că doar nu te aștepți să se căsătorească *cu tine*, să n-aibă copii, să stea lângă o bolnavă, doar n-o să-l chinui astfel. Așa îmi vorbi Alina, prietena mea, omul cu care am împărțit păpuși, role, vise, aceeași bancă în clasă, nopți de veghe, distracții, dureri sufletești... „Doar n-o să-l ții lângă tine, bolnavă!" - îmi suna în urechi.

Și ce dacă sunt bolnavă? Ba mai mult, chiar *pentru* că sunt bolnavă și *n-o* să am copii – ca tine, și *n-o* să am o căsnicie – cum tu o să ai, și *n-o* să am un bărbat lângă femeia din mine – cum tu îți permiți să cauți, tocmai pentru astea am dreptul să fiu iubită, măcar câțiva ani, câteva luni, câteva săptămâni. Și ce dacă e pentru o vreme mai scurtă decât crezi că poți tu oferi iubire, asta înseamnă că nu e serios, că îmi bat joc?

Eu nu am dreptul la iubire, dacă nu pot să am tot ce a înșirat ea? M-am hotărât să mă

despart de Doru, să-l las liber, dar nu pentru că așa gândea Alina, ci pentru că mi-era frică să nu-mi placă prea tare de el și apoi să fie mai greu să ne despărțim, fiind sigură că mă va părăsi. Dar nu s-a întâmplat așa. El nici nu voia să audă de despărțire. Jura că nu există femeie care să îi aducă atâta bucurie și împlinire. Că nu contează dacă nu vom avea copii, că nu contează dacă voi mai face un transplant – atunci era atât de evident că îl voi reface – nu contează nici de una, nici de alta, că vom fi împreună atât cât va fi să fie. Și l-am crezut. Mi-am reproșat credulitatea multă vreme. De fapt, a fost relația care m-a *vaccinat* împotriva relațiilor stabile. Mi-era frică să nu rămân singură, că doar n-o să trăiască tata Codru un secol ca să mă îngrijească. Îmi trebuia cineva mai tânăr, cineva care să fie iubitul meu.

Într-o zi a dispărut fără urmă. Fără să mă prevină, fără vreo discuție cu mine sau cu Codru. Nu pricepeam! Era gata să cad într-o nouă depresie, când tata mă scutură zdravăn: gata! Nu-ți dai seama că era cazul să se oprească lucrurile? Omul acela nu știa ce voia. Dragostea l-a orbit, dar când a început să vadă, a luat-o la goană. L-am revăzut peste un an cu un bebeluș în brațe.

Am iertat-o și pe Alina, se lăsase de liceu ca să se mărite; dar durerea realității adăuga zi de zi câte-o nouă povară. Trebuia să bat la noi uși ale înțelegerii și am plecat din orașul meu, la facultate.

joi, 12 mai

Ne-am certat cu Codru pentru că nu-i convenea că stăteam lângă geam, argumentând că trage curent și am și-așa febră. Că se chinuie cu mine de atâta vreme și nu mai scap de subfebrilitatea asta. O tot ținea nainte: că nu mai știe ce să se facă cu mine, abia am scăpat de septicemie, mai iau antibiotice și tot am febră. Dracu s-o ia de febră! Taci tată, nu-mi strica Revelionul.

Ne mai certăm și noi, de fapt, ne certăm destul de des. Am ajuns ca un cuplu care nu se mai suportă, dar care nici nu reușește să se țină la distanță. Am nevoie de el tot timpul, uneori mi-e ciudă că sunt atât de neputincioasă. Aș vrea să pot să-i întorc spatele și să plec, „să divorțez". Dar nevoia mă învață să tac din gură și să înghit. Doamne, ce ingrată sunt! Tot eu sunt cea care se lamentează că nu are libertate, pe când el este cel care ar putea să plece, din punct de vedere fizic, dar îmi stă alături pentru că îmi cunoaște nevoia. A acceptat să-mi fie sprijin și să-mi suporte, pe lângă neputința fizică, și hachițele neserioase, egoiste. Dar adesea nu mai pot. Nu mă mai suport și devin malițioasă cu mine însămi, cu cei din jur. Cu el în special și cu mama. Dar mama e departe, până să dea *mâine* un nou telefon, apucă să se remonteze, să-și trăiască, oarecum, și-o viață individuală. Tata nu poate, s-a *însurat* cu mine și cu neputința mea.

Lumea se uita la noi: unii, cei mai noi, erau înmărmuriți, nu mai asistaseră la așa ceva; ceilalți, care ne cunoșteau, s-au sinchisit prea puțin. Țipam la el pe un ton greu reținut, spunându-i că nu mai vreau să-l văd, măcar de Anul Nou să fiu fără mutra lui cicălitoare în preajmă. Pleacă, tată, hai, dispari – îi strigam, numindu-l tată când ne certam, Codru ar fi sunat ca o concesie, un alint, nu se potrivea. Că-i doresc și lui să simtă măcar o noapte câtă durere simt eu în fiecare noapte, că poate dă Dumnezeu și se sparge colecția de puroi, mare cât un ghem, de la șold, și-apoi o să vadă el ce înseamnă să mă îngrijească cu pampers, nu cu haine curate. El, știind că de-acum nu mai îmi pun stavilă gurii, că fetițele nou venite – care abia dăduseră în pubertate – se vor speria de mizeriile ce le voi înșira legat de boală, voise să mă liniștească, renunțând la comentarii, încercând împăciuitor să mă mângâie pe cap; eu, conștientă că va trebui să cedez la rândul meu, nemulțumită pentru că încă nu-mi deșertasem tot veninul care mă otrăvea, i-am împins mâna, când una dintre fete spuse cu o voce mică, stăpânită de emoții: nu-l lovi! Nu voiam să-l lovesc, cum l-aș putea lovi, dar, conștientă de emoția fetei, furia mi s-a disipat imediat. De jena ei, am vrut să ies din sală, îmi împingeam cu greu roțile căruciorului, el sări să mă ajute să trec pragul, iar mie mi se făcu iarăși ciudă că nu pot nici să țin distanța, că și pentru a pleca din preajma lui, tot cu ajutorul lui trebuie s-o fac. I-am șuierat printre dinți să nu îndrăznească să m-ajute. Patricia, care deseori îmi stă pe-aproape (e una dintre fetele cu care îmi palce mai nou să dorm, să povestim, când îmi permite starea, am ajutat-o să înțeleagă și să contracareze multe din neajunsurile bolii, știind prin ce va urma să treacă, eu fiind cu pași mulți în fața ei), veni iute lângă mine. Se priviră cu Codru. El se retrase un pas, iar Patricia mă însoți pe hol împingând căruciorul. Nu spuse nimic despre incident, mai asistase și la altele, ce să mai spună? Aș fi vrut să fie Anda pe acolo, când nu mai pot de greu, ne răcorim povestind grotescul vieții și parcă

se șterge puțin negrul, reușim să vedem un pic de lumină, dar ea nu mai vine la întâlnirile din Gașcă, femeie măritată... Dar începe să mă înțeleagă și Patricia.

joi,30 mai

Câte feluri de tați printre noi! Pentru mine, Codru a fost totul. Uneori, am senzația că-l urăsc pe Codru, că și el mă urăște pe mine, dar apoi redescoperim tandrețea unul în ochii celuilalt, o iubire adâncă cât universul. Urmează indiferență, apoi resemnare, după care stările se iau de la capăt. Problema e că mai izbucnim și în public. Mai discret ieri, pe față azi. Adesea nici nu ne mai pasă. Toți știu totul, așa că nu se mai sinchisesc. Ne retragem în astfel de situații, doar ca să nu mai dăm și altora motive de tristețe. Avem uneori senzația că dacă ne-am elibera unul de celălalt, am respira pe cont propriu într-o nouă viață, dar suntem prea dependenți unul de altul, prea ni s-au sudat anumite suprafețe, ca siamezii, orice rupere, orice desprindere, ar însemna o traumă mortală. Când va rămâne Codru fără mine, o să fie ca și cum ar purta după el o amputație care are neuronii încă vii și foarte dureroși, prezenți ca în timpul vieții. Un membru fantomă care are și voce, și mângâiere, și dragoste, și ciudă, și mânie. Ne dăm viață unul altuia, seomorâm unul pe altul.

joi, 5 august

Când mă doare tare piciorul și șoldul, cer morfină. Urlu până primesc. Cum am ajuns să fiu dependentă de morfină? Încercând să-mi explic, mă gândesc că poate a fost de vină trăirea aceea din studenție. Poate nu, dar acel moment a fost un început.

Eram la un chef organizat de colegii de facultate. Datorită depunerilor de calciu pe articulație, durerile de șold mă înnebuneau. Dar eram sătulă de lamentații, sătulă era și colega mea de cameră de neputința mea, ieșeam rar în ultima vreme cu colegii, deși, inițial, eram nelipsită de la distracții.

În seara aceea am hotărât să ies. Am căutat o fiolă de *ceva* mai tare, ca să scadă durerea măcar pentru o jumătate de ceas, până apucam să mă amețesc de la niște lichior mai dulce, c-apoi nu-mi mai păsa nici de durere. Dar n-am mai găsit nimic, se pare că înghițisem tot, sau, poate, colega mea de cameră să-mi fi ascuns fiolele, prea des apelam la ele. Îi era frică

Andrei Cucu

să nu pățesc ceva. Așa că m-am dus strângând din dinți, fără să las să mi se vadă pe față durerea, se satură și prietenii de atâta suferință, le strici buna dispoziție tot amintindu-le că există lucruri groaznice pe care nu le poți controla, că ele sunt la un braț distanță, sau nici atât.

În seara aceea am fumat extasy. Era singura rezolvare pentru durere – mi-am spus când am simțit izul dulceag plutind în aer. Nu era prima dată, mai trăsesem un fum-două. Colegii mă îndemnau să scriu poezii cât mă aflu sub influența lui, deveneam poetică încât toți se distrau de mine. Și înțeleaptă ca un Dalai Lama rătăcit prin trupul meu suferind. Unul, care se ținea după mine fără să înțeleagă ce necazuri am cu-adevărat – și nici nu era cazul să știe, că altfel se duce dracului distracția când află toți de monstrul care mă devorează pe dinăuntru – decretă că va sta tot cu foaia și pixul după mine, să-mi noteze inspirația venită din *cealaltă realitate,* spunea el. Am fumat din nou. Dar în doză mai mare ca altă dată, că m-am săturat să simt durerea. M-am săturat de trupul meu, de mine, de realitatea pe care o trăiam, nu voiam să nu mai fiu, voiam doar să fie *altfel,* să fie mai bine, să fie măcar suportabil. Să existe o perspectivă. O fereastră deschisă. Cât de mică. Un tunel, o gaură de vierme, nu doar ziduri înalte fără vreun dincolo accesibil.

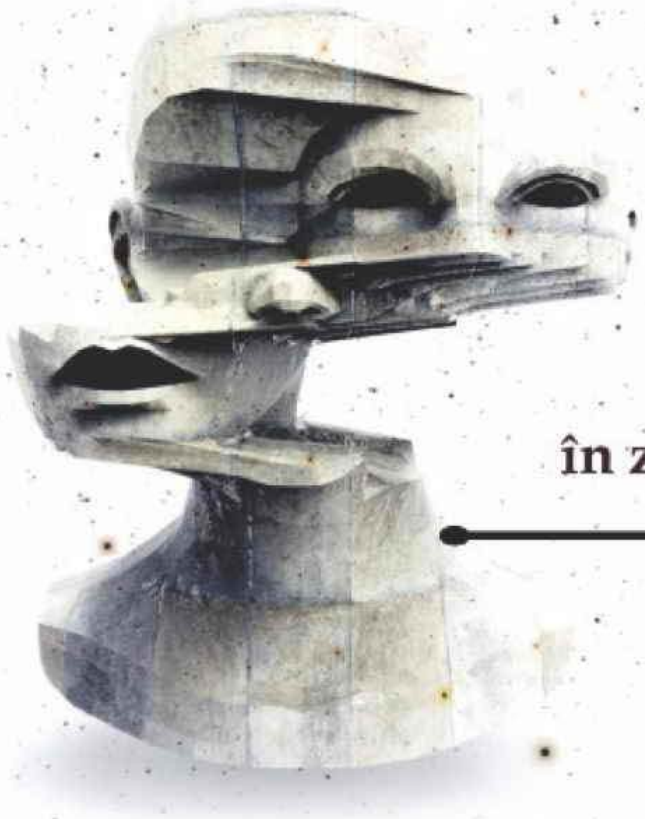
Durerea s-a dus. Lumea curgea în valuri de roz și violet. De verde-măr fluid. Și prietenii mei erau frumoși. Vedeam dincolo de privirile lor, vedeam lumini într-același *dincolo de ochi,* multă lumină, fascicule frumoase, ca o bunătate care se revărsa, care ne învăluia. Eu îi învăluiam cu luminile mele, trâmbe de lumină ondulatorie, ei cu fasciculele lor, toate se răsuceau grațios și ne dansau în ele de parcă eram imponderali. Și sala se umplea de ființe frumoase, nepământene, unele pe care nu le mai văzusem. Vorbeau cu mine, vorbeam cu ele, dar nu-mi amintesc ce ne-am zis, deși atunci știam clar ce ne vorbeam, or eu eram încântată de lucrurile mărețe pe care mi le spuneau. Pe una dintre ființe am recunoscut-o, dar nu știu pe unde o mai văzusem – era iubirea învăluind într-un corp, un corp vânjos, cu păr lung și alb. Îi tot mângâiam părul lung și alb, dar degetele mele treceau prin păr și nu-i simțeam textura, era ca o mătase luminoasă pe care n-o puteai atinge, că se făcea fum. Și râsul meu se învăluia cu bucuria lui, bucuriile noastre se luau de mână și se duceau trăgându-ne și pe noi, corpuri materiale, după ele. Trebuia să alergăm ca să ținem pas cu bucuria noastră. Așa că am ieșit din sala de distracții, deși îmi părea rău, pentru că luminile colegilor s-au desprins de corpul meu învăluit, m-au lăsat să merg fără reproș, eram liberă, dar știam în același timp că sunt și cu ei – știam că sunt peste tot – ei au rămas acolo, deși știam că sunt și cu mine, iar eu eram dusă în brațe de ființa aceea care însemna iubirea. M-a așezat într-un fotoliu, apoi s-a aplecat peste fața mea. I-am zărit din nou *ochii de dincolo,* pentru că nu-i vedeam doar ochii adevărați – deși puteam să-i văd dacă mă uitam direct – îi vedeam intenția și-i vedeam gândurile, cuvintele care toate ajungeau în mine fără sunet, pe alte căi, pe care acum nu le pot explica. Știam că iubesc Iubirea și că nu mai vreau să fie altfel. Că oare de ce nu i-am cunoscut existența până acum, când era atât de aproape, era chiar în mine – știam atât de clar că fusese tot timpul în mine, ca o prelungire a ființei mele. Că nu eram două ființe, că tot ce era în jur era eu și în mine, iar eu eram ei.

L-am luat în brațe, acum puteam să-i simt și corpul. Am început să-l sărut. Ochii, obrajii, părul alb și lung – când apucase să-i crească părul? Niciodată nu simțisem iubirea atât de plină de Iubire. Aș fi vrut să rămână așa pentru eternitate, iar eternitatea nu ar fi fost prea lungă pentru a mai dori altceva. Știam, de fapt, că trăiam chiar eternitatea. Și nu puteam să-mi opresc gura din sărutat, din iubit.

Poate că a durat o clipă, poate a durat chiar toată veșnicia, ieșisem din timp. Era dimineață și dormeam în patul de acasă, nu din camera închiriată cu colega mea, iar Codru dormea lângă mine, pe jos, pe saltea, ca de atâtea ori când mă veghea. Am realizat că răsărea soarele peste mine, învăluită fiind încă în sentimentul eternității iubirii. Și, dacă mă uitam un pic pieziș, toată camera mea plutea în culori încă fluide; doar dacă priveam direct spre obiecte, ele se așezau la locul lor și redeveneau masă, scaun, cărți, ușă, dulap, tata era Codru și invers, dar dacă mă uitam printre gene, lateral, Codru părea puțin din nou ființa aceea pe care o cunoșteam ca întruchiparea Iubirii, nu știu de unde și de ce altfel.

Nu m-am mișcat din pat până spre amiază. Nu eram confuză. Eram fericită și atât. Fără explicații. Trăisem o noapte de eternitate. Asta a fost prima mea *plecare* după cele ce trăisem în copilărie, dar acum percepeam și-mi puteam explica altfel. Când intram în comă puteam să disociez trăiri apropiate de asta, de aceea nu mă speriam când mi se făcea rău.

Dar la fel de tăcut rămăsese și Codru. A stat toată ziua cu ochii plecați. Cred că dacă aș fi reușit să mă uit în adânc, aș fi revăzut gândurile, cuvintele ar fi ajuns în creierul meu pe alte căi decât prin ureche, aș fi văzut din nou Iubirea. Nu știu dacă fumase și el extasy, dacă înțelesese ce trăisem, nu l-am întrebat niciodată. Nu mi-a spus niciodată.



cu Natasha în zona de frontieră

fragment de roman

de Laurenţiu Trifan

...

Înaintam prin pădure încercând să ţinem vestul. Pentru prima dată în viaţă eram nevoit să mă orientez prin pădure. Şi cred că şi ceilalţi. Ştiam că acea carieră nu poate fi departe dar până în acel moment nici urmă de ea. Mergeam doar cu privirea către vârfurile copacilor în speranţa să o vedem. Ne întrebam cât ar mai fi până la carieră şi dacă mergeam în direcţia bună. Ionel tot comenta şi încerca să-şi dea cu părerea. Era aproape enervant în tot ce spunea. Atunci George se răsteşte din nou la el:

- Dar încetează odată Ionele, nu te auzi că numai prostii spui?

- Heii, încetaţi! am simţit eu nevoie să intervin; nu e o soluţie să ne certăm. Nu aşa găsim cariera de piatră. Toţi suntem obosiţi dar haideţi să rămânem calmi.

George avea dreptate. Ionel avea un stil enervant de a vorbi mereu şi de a comenta la tot pasul. Dar când am intervenit, Ionel a înţeles greşit, probabil credea că sunt de partea lui şi în loc să tacă a mai încercat să spună ceva.

- Gata Ionel, că nu mă mai bag data viitoare şi-l las pe nebun să te bată.

Replica mea, un pic serioasă un pic haioasă îl face pe Ionel să tacă o perioadă.

Vedem la un moment dat, undeva în dreapta, un luminiş, o porţiune unde nu erau copaci. Le spun să ne îndreptăm către acel luminiş, cu speranţa că ne-ar ajuta în a ne orienta.

Ajungem la acel luminiş. Cred că era o vale, cam un hectar, doar cu iarbă, fără copaci. Un loc extraordinar de frumos. Şi cu atât mai frumos cu cât, în faţa noastră, pe un deal foarte înalt se vedea în toată splendoarea ei cariera de piatră. Cum am dat de acea clădire impunătoare feţele noastre se luminează că la un semn şi începem să zâmbim unul la celălalt. Se vedea în stânga şi calea ferată, care pornea chiar din curtea acelei cariere.

Pentru a ajunge în stânga carierei, locul

pe unde urma să ne continuăm noi drumul, hotărâm să ocolim acel luminiş. Mergând prin pădure dăm peste o cadă de baie, veche, plină de rugină, pusă acolo probabil de cineva iubitor de animale pentru ca acestea să se poată adăpa. Cada era plină cu apă de ploaie. Dar pereţi căzi erau verzi pe interior, acoperiţi de mătasea broaştei. Iar luciul apei era plin de frunze şi de mici insecte. Apa avea o culoare între maro de la rugină şi verde. În rucsace nu mai aveam gram de apă.

- Eu o să beau de aici, nu mai avem apă şi sunt mort de sete; le spun eu celorlalţi.

- Eu dacă mor de sete şi de aici nu beau, îmi dă imediat replica soţia lui George.

Şi ceilalţi erau indecişi chiar dacă aveam buzele uscate de sete. Era unul din acele momente când toţi ar dori ceva, dar fiind nehotărâţi era nevoie de un imbold. Aşa că mă aplec peste cadă. Dau frunzele într-o parte şi iau apa în palmă. Era chiar bună. Am băut de nu mă mai opream.

- Buna-i Doamne, nu-i ca vinul! spun eu de-i fac pe toţi să râdă.

După mine a băut şi Ionel. Apoi a început şi el să-i îndemne pe ceilalţi:

- Beţi, că nu de aici murim noi.

George ne urmează şi-i face semn şi soţiei lui să bea. Până la urmă am băut toţi. Eram ca nişte copii bucuroşi în faţa unei jucării noi. După ce ne umplem burţile cu apă, pornim din nou la drum către carieră.

Nu facem mulţi paşi că, de nicăieri, apar în faţa noastră nişte copii. Se jucau prin pădure. Probabil eram în apropierea unui sat. Copii se sperie de noi şi o iau la fugă. Mărim şi noi pasul. După scurt timp ajungem lângă calea ferată, cam la jumătate de kilometru de carieră. Cum încă era lumină afară căutăm un loc unde boscheţi erau foarte deşi şi ne ascundem acolo. Eram foarte greu de găsit în acel loc. În faţă aveam calea ferată. Era cam la zece metri înălţime. Iar în spate pădurea. Între calea ferată şi pădure nu era nici măcar o cărăruie. Voiam să stăm acolo până spre seară. Toţi ne dădeam câte o părere pentru ce aveam de făcut mai departe. Ionel, tot venea cu idei care de care mai proaste. Eu încercam să-l contrazic cu argumente. Dar George, mult mai nervos decât mine, începe din nou să ţipe la el. Atunci încep să se certe şi din nou încerc să aplanez dar niciunul nu mă mai ascultă. După câteva replici dure între ei, Ionel se ridică în picioare şi spune:

- Ce credeţi voi, că eu nu mă descurc singur?

Şi fără să ne mai dea timp să spunem ceva îşi ia rucsacul şi pleacă brusc de lângă noi, escaladând spre calea ferată.

- Dar gata Ionel cu circul, vino înapoi! am strigat eu după el, încercând să-l conving să se întoarcă, dar fără succes.

În scurt timp ajunge sus şi după ce trece calea ferată se face nevăzut. Nu s-a mai întors. Noi rămânem muţi privind minute bune către locul unde l-am văzut ultima dată. Aş fi vrut să-i reproşez lui George situaţia, dar mă abţin. Nu aş fi făcut decât să generez alte discuţii.

Rămânem acolo până se înserează. Atunci urc eu până la calea ferată într-un fel de recunoaştere. Se urcă foarte greu, doar cu ajutorul mâinilor, panta fiind foarte abruptă. Cum făceam un pas pietrele alunecau sub greutatea mea şi mă dădeau înapoi. După puţin chin ajung sus şi mă opresc la marginea căii ferate. Aveam în dreapta cariera, iar în faţă, cam la cinci metri, o stradă foarte îngustă, exact cum ştiam de la taximetrist. Imediat după ea începea o altă pădure. Mă uit în stânga şi în dreapta câteva minute şi nu văd nicio mişcare. Trec calea ferată şi mă aşez pe burtă lângă stradă. În stânga, strada cobora destul de abrupt şi trecea pe sub autostradă. De unde mă aflam eu şi până sub autostradă aveam de străbătut cam trei-patru sute de metri. Mă uit apoi în faţă, spre pădure. Era de fapt un deal care trecea de nivelul autostrăzii, acoperit de pădure. Îmi spun că dacă se întâmplă să ne vadă cineva ar fi un loc bun de fugă.

Cobor din nou la prieteni mei şi le spun tot ce am văzut. Le spun şi că, pentru orice pericol mergem în pădure. Îi şi întreb dacă să ne pornim imediat sau să aşteptăm să se întunece bine. George îmi spune că dacă tot e aşa puţin până sub autostradă şi dacă tot e pustiu în jur, să plecăm imediat.

Urc eu primul ţinând de mână şi pe Natasha. George în spatele meu de mâna cu soţia lui. Greu, dar urcăm până lângă calea ferată. Acolo ne oprim toţi pentru câteva secunde şi privim atenţi în stânga şi în dreapta. Trecem calea ferată şi cum ajungem în stradă o luăm în stânga cu pas grăbit.

Eu, mereu primul, strângeam în mâini curelele de la rucsac. Ştiam că urma porţiunea de drum cu cele mai mari pericole. Şi nici nu apuc să mă gândesc bine la ce urmă, că din faţă, cam de sub autostradă, porneşte în viteză spre noi o maşină a poliţiei. Ne întoarcem din drum şi o luăm la fugă. Eu, după nici doi-trei metri, cum acum fugeam spre cariera, fac stânga şi

intru în pădure. Urc cred vreo 30-40 de metri în cea mai mare viteză de care eram capabil. Am luat în față o grămadă de crengi, m-am zgâriat, m-am mai ajutat şi de mâini ca să pot urca, dar nu m-am oprit până în vârful acelui deal. Nici nu m-am uitat o secundă în spate, chiar dacă simțeam suflul cuiva care mă urmă aproape. Când mă opresc abia mai respirăm. În spatele meu era doar Natasha. Mă uit la ea, apoi mă uit în vale, spre stradă.

- Unde sunt George şi Iulia? Întreb eu speriat.

- Nu ştiu, eu m-am pornit după tine în pădure, aşa cum ai spus dacă vedem poliția, dar pe ei nu i-am mai văzut.

Maşina de poliție, cu girofarurile aprinse era parcată chiar în locul pe unde eu am intrat în pădure. Scap o înjurătură printre dinți şi spun cu glas tare:

- Şi le-am spus că dacă e ceva intrăm în pădure.

Îmi trag puțin sufletul, cu mâinile strângând pulpele deasupra genunchilor. Priveam către maşina poliției care tot în acel loc stătea. Eu aveam cum să văd maşina dar ei sigur nu ne puteau vedea pe noi. Se întunecase deja, iar între copaci, unde stăteam noi era şi mai întuneric. Totuşi îi spun Natashei să ne mai îndepărtăm câțiva metri. Mai merg până dau de o grămadă de haine şi acolo mă aşez pe iarbă.

Din acel loc se mai vedeau printre crengile copacilor doar luminile de la girofaruri.

- Sper că nu ia prins pe George şi Iulia; şi scap un oftat adânc.

Altceva nu cred că aveam ce spune. Regretam amândoi şi asta sincer, cele întâmplate. Chiar dacă ne cunoşteam de puține zile, am trecut împreună atâtea, de parcă ne cunoşteam de când ne-am născut. Sunt acele prietenii legate în momente grele, care contează mai mult decât orice grad de rudenie. Dar acum nu-mi mai rămânea decât să mă rog pentru ei. Am rămas minute bune în tăcere, minute în care nu m-am gândit la altceva decât la ei. Şi sunt sigur că şi Natasha tot la ei se gândea.

Inevitabil, încet-încet gândul îmi fuge de la George şi soția lui şi se îndreaptă spre ce aveam de făcut în continuare. În față vedeam autostrada care la ora aceea era foarte aglomerată. Urmăream maşinile şi mă gândeam cum am putea să ne continuăm drumul fără să dăm din nou de poliție. Natasha stătea în stânga mea şi părea pierdută în gânduri. Fără să vreau, o priveam şi nu mai încetam să mă

Andrei Cucu

minunez de frumusețea ei. Chipul ei scăldat de lumină palidă ce trecea printre crengi părea şi mai frumos. Totul era curios: modul cum ne-am cunoscut dar şi modul cum am ajuns să fim doar noi doi în acea pădure. Îmi treceau prin minte şi gânduri erotice, dar doar fugitive. Oricât de mult aş fi dorit o aşa femeie frumoasă, nu aş fi îndrăznit nimic în acea situaţie.

După o perioadă de tăcere, întreb mai mult pentru mine:

- Şi acum ce facem?

În acel moment o văd pe Natasha cum întoarce capul către mine. Ne privim amândoi câteva secunde parcă în căutarea unui răspuns la întrebarea mea. După aceste secunde ce păreau interminabile Natasha se ridică din locul unde stătea şi vine spre mine. În faţa mea, pune mâna pe genunchi mei, îşi depărtează uşor picioarele şi se aşează în braţele mele. Apoi mă cuprinde cu mâinile de după gât şi îşi lipeşte buzele de ale mele. Îmi doream enorm să o sărut dar încă nu eram convins că ceea ce făceam era bine. Cred că Natasha îşi dă seama imediat de nehotărârea mea şi apăsă cu buzele peste ale mele în acelaşi timp depărtându-le. Gândul îmi zbura în altă parte dar nu mai puteam să mă împotrivesc. Fără să vreau îi răspund la sărut, din asta rezultând un sărut tot mai apăsat şi mai senzual. Ca să mă încurajeze, începe să-şi plimbe mâna prin părul meu şi pe spate. Pe pieptul meu simţeam sâni ei tot mai tari. Prind curaj şi încep şi eu să o mângâi. Îmi plimb mâinile tot mai apăsat pe spatele ei, încercând să ajung la fese. Începeam deja să tremur. Nu mă puteam opri din sărut, limbile noastre căutându-se tot mai insistent.

Buzele ei tot mai dornice încep să-mi sărute obrajii, apoi bărbia, şi coborând, gâtul. Am un gând rapid ca şi un fulger că nu sunt chiar cel mai curat om de pe pământ, dar plăcerea sărutului ei mă făcea să nu mă pot opune. Natasha încearcă să tragă de tricoul meu pentru al scoate din pantaloni dar cred că îşi dă seama că e aproape imposibil în poziţia în care stăteam. Aşa că-mi desface fermoarul la geacă şi apoi o împinge de pe umerii mei lăsându-mă doar în tricou. Apoi mă împinge şi mă întinde pe iarbă sărutându-mă cu şi mai mare ardoare. Avea şezutul ei peste mijlocul meu şi începe să se mişte peste mădular, acea mişcare făcându-mă să-mi ies din minţi. Îi cuprind fesele în palme şi i le masez din ce în ce mai apăsat. Încercam să-mi introduc mâinile în pantalonii ei dar nu reuşeam. Aşa că bag mâna între noi şi-i deschid nasturele de la pantaloni. Natasha mă ajută şi-şi trage singură fermoarul. Acum introduc mana în pantalonii ei şi descopăr nişte fese tari, rotunde, cu o piele catifelată. Cu cât le masam în palme deveneau tot mai tari.

Sânii ei deveneau tot mai fierbinţi. Simţeam o dorinţă nebună să-i sărut şi să-i mângâi aşa că bag mâna sub tricoul ei să-i mângâi spatele. Când ating bretelele de la sutien am un sentiment de ură aşa că-l desfac imediat. Apoi o ridic puţin, cât să pot să bag mâna între noi şi să ajung la sâni. Avea sânii frumoşi, rotunzi, nu lăsaţi. Nici nu ai fi spus că sunt sânii unei femei cu doi copii. Îi ridic tricoul deasupra sânilor pentru ai săruta. Deschid gura şi dorind să-i sărut fac o mişcare pentru a mă îndrepta şi-i muşc sânul mai mult decât ar fi trebuit. Scoate un geamăt puternic ca pentru o secundă mă face să mă sperii că am făcut o greşeală. Dar ea îndreaptă sânul către buzele mele parcă implorându-mă să continui.

Mă pierdeam tot mai mult în mirosul ei, în pielea ei catifelată, în felul cum ştia să mă atragă, să mă excite. Nimic nu lăsa la voia întâmplării. Făcea totul cu mare plăcere şi cu dorinţă. Chiar şi când lăsa mâna să-i coboare între noi frecând zona fermoarului. Simţeam cum explodez. Şi cum nu era totul de ajuns, desface nasturele de la pantalonii mei şi-şi introduce mâna înăuntru. Singura porţiune a pielii care trăda o femeie muncită, cu mari probleme, chinuită era palma cu bătăturile ei. Dar cred că asta nu făcea decât să mă excite şi mai mult. Ajungând în chiloţii mei apuca hotărâtă mădularul şi începe să-l mângâie, în acelaşi timp strângându-l în palmă.

Dorinţa puse stăpânire pe mine în totalitate. Nu mai conta nimic, doream acea femeie cu toată fiinţa. Încerc s-o dezbrac de pantaloni dar nu puteam. Atunci ea se ridică în picioare, îşi dă pantofii jos apoi şi pantalonii. În lumina palidă care pătrundea până la noi vedeam un corp superb, cu forme bine definite. Fără să mai aştept ajutor din partea ei, mă descalţ şi-mi dau pantalonii jos. Ea se aplecă din nou peste mine. O apuc de după gât şi o trag către mine. Buzele ni se lipesc din nou într-un sărut sălbatic. Depărtă tot mai mult picioarele pentru a-şi lipi clitorisul de mădularul meu. Apoi începe să se mişte într-un dans de vis. O mângâiam, o sărutăm şi tot mai mult nu-mi mai doream altceva decât să o am.

Amânam tot mai mult momentul penetrării. Era prea frumos totul şi parcă voiam să nu se mai termine niciodată. Dar ea, după lungi sărutări, introduce din nou mâna între

noi, de data asta pentru a-mi aşeza membrul între buzele ei umede. Se lăsă apoi uşor peste el, introducându-l tot înăuntru. Lasă capul pe spate şi scoate un geamăt şoptit de plăcere. Întind mâna către sâni ei, îi cuprind în palme şi-i strâng cu putere. Ea îşi pune palmele peste mâinile mele parcă implorându-mă să-i strâng sânii şi mai tare. Atunci o trag către mine şi buzele noastre se întâlnesc din nou într-un sărut tot mai pasional. Limbile noastre se căutau tot mai insistent. O mângâi pe spate şi mă duc cu palmele din nou către fesele ei. Le masam în palmă şi deveneau tot mai tari. O lovesc peste fese şi ea geme din nou a plăcere. Începe să se mişte tot mai rapid lovind cu putere coapsele mele. Eram pierdut cu totul între braţele ei şi totuşi parcă subconştientul îmi lucra. Voiam să lungesc cât mai mult acest moment. Atunci mă ridic şi eu în fund şi o iau în braţe. Îi ridic picioarele până ajung în dreptul umerilor mei şi în poziţia asta încep să-i lovesc coapsele cu putere, fapt ce o făcea să geamă tot mai tare. Încet-încet gemetele ei se transformau în ţipete. În liniştea din acel loc uitat de lume, îmi era puţin frică că ţipetele ei ar putea fi auzite.

Continuăm să ne contopim unul în braţele celuilalt. Ştiam că oricât mi-aş fi dorit nu putea să dureze la nesfârşit încolăcirea noastră aşa că atunci când simt că nu mai am mult şi explodez o apuc cu mâna de după mijloc şi cu o mişcare o întorc şi o întind pe pământ. Îi apuc din nou picioarele în mâini şi încep să o penetrez din ce în ce mai sălbatic. Simţeam cum îmi petrec ultimele clipe de fericire, dar simţea şi ea asta. Căci îşi înfige unghiile în fesele mele în încercarea de a mă trage tot mai înăuntru.

Era prea mult! Sau prea puţin? Lumea devenise dintr-o dată prea mică. Mă strângea, eram un nucleu în care se zbătea toată acea dorinţă, sălbăticie, frustrare, bine şi rău, tot ce adunasem în acele ultime săptămâni.

Nu reuşeam să mai gândesc. Mă transformasem, eram un torent, nu mai puteam ţine cont de nimic. Trebuia să izbucnesc, trebuia să mă înec, să ard, să plec, să ies…

Au trebuit să treacă clipe bune să-mi revin. A fost o clipă de pasiune năvalnică, răscolitoare, eliberatoare. Mă uit în jur. Încerc să preiau controlul. Totul pare la fel. Lumea se transformase într-o clipă, şi tot atât i-a trebuit ca să revină la normal.

Mă trezesc la realitate, mă uit spre ea şi apoi spre stradă. Nu se mai vedeau luminile girofarurilor, semn că maşina poliţiei nu mai era acolo. În faţa mea aveam autostrada la vreo treizeci de metri. Era încă foarte circulată chiar dacă era trecut mai mult ca sigur de miezul-nopţii. Mă uit în grămada de haine şi recunosc o pereche de pantofi sport de proveniență română. Încerc un zâmbet şi-i spun Natashei:

- Au mai trecut români pe aici, chiar în locul ăsta s-au schimbat de hainele murdare. Lângă haine era o sticlă de apă minerală, de un litru şi jumătate. Iau sticla în mână. În sticlă mai erau cam trei sute de grame de apă minerală. O pun la gură şi gust puţin. Se mai simţea doar gustul de apă minerală. Era aproape răsuflată. Apoi îi dau sticla Natashei să bea ea prima. Pe mine mă usturau foarte tare buzele, dar ştiam că şi pe ea. După ce-şi potoleşte ea setea beau şi eu tot restul din sticlă.

Mă gândeam ce să fac. Să mă duc înapoi în stradă ca să trec pe sub autostradă nu mai voiam. Îmi spuneam că sigur o maşină a poliţiei circulă în permanenţă prin acea zonă. Şi, într-adevăr, cum mă uitam eu spre autostradă şi încercam să găsesc o soluţie, văd o maşină de poliţie, tot cu girofarurile aprinse, care circulă foarte încet, pe banda de urgenţă. Se opreşte chiar în faţa noastră. Şi chiar dacă eram sigur că nu puteau să ne vadă, pun mâna pe rucsac gata să fug. Dar maşina nu se opreşte decât câteva secunde şi-şi reia drumul. Aşa că renunţ la a mai fugi, dar îmi trece prin minte o altă idee. Îi spun şi Natashei ultimul gând care îmi trece prin cap: „nu mai trecem pe sub autostradă, ci pe deasupra. Şi românii care s-au schimbat aici cred că tot aşa au trecut". Natasha nu spunea nimic, nici nu mă aprobă, nici nu mă dezaproba. Aşa că-mi dau seama că nu mai am cu cine să mă consult şi că trebuie să iau singur o hotărâre, oricare ar fi ea.

La acea oră era imposibil de trecut, autostrada fiind încă circulată. Nu ne mai rămânea decât să mai aşteptăm pentru a se mai rări traficul. A urmat o perioadă când doar priveam maşinile care treceau pe autostradă. Nu prea am discutat perioada asta. Eram amândoi tăcuţi şi gânditori. Probabil ne gândeam la acelaşi lucru: „oare să fim atât de ghinionişti încât să fim prinşi şi de data asta?". Sau poate ne gândeam doar la momentele deosebite petrecute nu cu mult timp înainte.

Stăteam cu genunchi la piept şi cum apăsam călcâiele în pământ, acestea mă dureau tot mai tare. Aşa că mă descalţ. Ating uşor călcâiele cu degetele de la mâini. Mai tare nici nu aş fi putut apăsa, aşa mă dureau. Iau un tricoul găsit pe jos şi-l rup fâşii. Apoi îmi învelesc călcâiele peste şosete. Natasha îşi dă seama ce

vreau să fac şi vine lângă mine să mă ajute. Ţinea cu mâna faşa făcută din acele resturi de tricouri şi mă încalţ la loc. Parcă se forma senzaţia de burete şi mă dureau mai puţin. Aveam în picioare nişte pantofi sport, foarte comozi, dar de atâta drum şi apă câtă au luat îmi făcuseră nişte bătături groaznice. Noroc că mă încălzeam când mergeam şi mai uitam de ele.

Orele de aşteptare au trecut greu. Când am văzut că pe autostradă nu mai circulau multe maşini şi gândeam că am avea timp să trecem printre ele, o întreb pe Natasha:

- Ce facem? Trecem?

- Da! Îmi răspunde ea sec.

Mă ridic şi-i spun Natashei să aştepte puţin. Mă duc mai întâi spre stradă. Nu ştiu ce căutam. Mă uit dacă sub pod mai era maşina poliţiei. Până unde am ajuns, adică la câţiva metri de stradă nu se vedea nimic sub pod. Căutam să mă asigur din toate părţile ca nu o să am surprize neplăcute atunci când treceam autostrada. Atât cât era posibil. Mă întorc la Natasha şi-i spun că sunt gata. Mă aştepta în picioare, aşa că începem imediat să coborâm către autostradă. Ajungem lângă autostradă şi observăm că mai aveam de trecut un şanţ de beton. Coborâm în acel şanţ. Am intrat în el cam până la piept. Dar surpriza şi mai mare nu era acel şanţ, ci faptul că între şanţ şi asfalt era un gard de plasă. Capul îmi ajungea exact la nivelul asfaltului. Trag puţin de gard, încercând să-mi fac loc pentru a trece pe sub el. Puteam să depărtez puţin plasa, dar în niciun caz pentru a-mi face loc să trec. Nu aveam nimic la mine cu care să fi tăiat sârmă, care era groasă de patru-cinci milimetri. Aşa că trag de baza plasei până reuşesc să desprind cea mai de jos legătură. În stilul ăsta am desprins cam jumătate de plasă. Cel mai greu a fost până am desprins legătura de jos. Apoi a mers totul mult mai uşor. Am tot desprins, bucată cu bucată, până am făcut în plasă o gaură cam de un metru. Era acum o gaură destul de mare să putem trece prin ea.

Acum nu-mi rămânea decât să aştept momentul când consideram eu că între maşini era o distanţă suficientă pentru a putea trece. Stăteam lipit de marginea şanţului dinspre autostradă şi priveam la maşinile care treceau. Erau tot mai rare. Aşa că mă ridic pe porţiunea de pământ, cam jumătate de metru, dintre gardul de plasă şi asfalt. Apoi întind mâna şi o ajut şi pe Natasha să vină lângă mine. Acum stăteam amândoi ghemuiţi, gata de fugă. Când am considerat eu că maşina ce se vedea venind pe direcţia unde ne aflăm noi avea în spate la mare

Andrei Cucu

distanţă o altă maşină, îi strig Natashei:

- Acum!

Apoi ne ridicăm şi o luăm la fugă pe autostradă. Erau trei benzi de trecut, aşa că-ntr-o clipă ajungem la jumătatea autostrăzii. Între sensurile de mers erau parapete, cam de un metru înălţime. Am sărit primul parapet fără să-l ating. Apoi i-am dat mâna şi Natashei pentru a o ajuta să-l treacă. Între parapete erau cam trei metri distanţă. Ne-am lipit de celălalt parapet şi ne-am aşezat din nou pe vine. Acum urmăream maşinile care veneau din celălalt sens de mers. Era sensul de mers care ducea către Italia.

Stăm cam un minut între parapete. Mi s-a părut o eternitate. Treceau mult mai multe maşini pe acel sens. Şi eu suportam tot mai greu să stau acolo. Cum văd o distanţă între maşini, nu foarte mare, dar suficientă pentru a trece, mă ridic în picioare şi spun „hai", chiar în secunda când prima maşină trecea prin dreptul nostru. Pun mâna pe parapete şi-l sar dintr-o mişcare. Mă uit la Natasha. Avea şi ea deja un picior peste parapete. O ajut să coboare şi o luăm la fugă. Şoferul de la maşină din spate ne vede şi începe să claxoneze. Dar nu mai conta. Eram deja pe partea cealaltă a autostrăzi.

Pe partea cealaltă nu era nici plasa nici şanţ, aşa că sărim pe câmp. În faţa noastră era cam un kilometru doar câmp deschis. După acest câmp se vedea pădure şi simţeam că dacă ajungem acolo suntem ca şi ajunşi în Italia. Aşa că fugeam ca nişte nebuni. Natasha mă uimea, alerga cot la cot cu mine.

În stânga noastră se vedea Trieste. Din nou în faţa ochilor aveam acea feerie de lumini şi culori. Îmi spun în gând ceva de genul: „O Doamne, iar doar îmi arăţi oraşul, sau de data asta mă şi ajuţi să ajung în el?".

Cu puţin înainte de a intra în pădure, trec pe lângă trei-patru rânduri de vie suspendată. Nu era o vie ca la noi, la baza pământului, ci agăţată pe nişte stâlpi de ciment. Intru printre aceste rânduri de vie şi mă opresc. Simţeam că nu mai puteam să alerg şi voiam doar să-mi trag câteva secunde sufletul. Frunzele îmi ajungeau deasupra capului, atât de sus era suspendată via. Se vedea bine din locul unde mă aflam toată valea care mă despărţea de Trieste, aşa că încep să mă orientez puţin. În faţă era un loc mlăştinos, plin de stuf, poate acolo era şi un râu şi-mi dau seama că nu putem merge în acea direcţie. În faţă, nu foarte departe aveam pădurea iar în dreapta se vedea un gard ca de fermă. Un gard făcut din scânduri de lemn,

aşezate pe orizontală, la o distanţă mare între ele. Era gardul tipic fermelor de cai. De asta am şi bănuit că acolo era o fermă. Şi via sub care stăteam sigur tot de cei care locuiau la acea fermă era plantată. Cum prin stânga îmi dau seama că nu pot să ajung la Triste, hotărăsc să mergem spre pădure şi să ocolim toată acea porţiune de mlaştină.

Reuşesc să-mi trag puţin sufletul dar cum aveam gura uscată mă ustura puţin cerul gurii când respiram. Nu mai aveam gram de apă în rucsac, nici eu, nici Natasha. Mă uit în sus, spre frunzele de la vie. Nu se vedea dacă erau struguri sau nu. Aşa că ridic mâinile şi încep să pipăi printre frunze. Descopăr că struguri erau încă neculeşi. Multe bobiţe erau uscate. Dar printre ele, când găseam o bobiţă care nu era uscată, aia sigur era dulce şi foarte gustoasă. Am uitat de toate pericolele şi am mâncat struguri mai bine de jumătate de oră. Şi pot spune că a fost cel mai bun strugure pe care l-am mâncat în viaţa mea.

Terminăm de mâncat, ne şi odihnim între timp, apoi ieşim dintre acele rânduri de vie. Ne uităm puţin în jur şi o luăm din nou la fugă. Ajungem imediat la marginea pădurii. Aveam în stânga pădure şi în dreapta gardul de la fermă. Iar între gardul de la fermă şi pădure era o cărăruie, aşa că începem să mergem pe acea cărăruie. Curtea acelei ferme era destul de mare că am mers mult pe lângă acel gard. Mai în spate se vedea şi o vilă şi grajdurile.

Trecem de acea fermă şi acum aveam pădure şi pe o parte şi pe cealaltă a acelei cărări. Cărarea continua şi în pădure, aşa că ne continuăm drumul tot pe acea bucăţică de pământ bătătorit. După câţiva metri de mers prin pădure nu se mai vedea la un metru în faţă. Era întuneric beznă. Nici luna nu se vedea fiind acoperită de crengile copacilor. Doar în stânga, din când în când, printre crengi se vedea puţină lumină de la stâlpii de iluminat din Trieste.

Nu ştiu cât am mers în condiţiile astea de film regizat de Hitchcock. Dar cum mergeam noi tăcuţi, prin acea pădure, întâlnim în faţă un indicator. Era un indicator cum întâlneşti prin oraşe şi pe care e scris numele străzii respective. Adică o tăbliţă destul de mică, dreptunghiulară, agăţată în vârful unui stâlp de fier. Un stâlp cu maxim opt-zece centimetri diametru. Încerc în licărul de lumină ce venea dinspre stânga să citesc ce scria pe acel indicator. Dar nu se vedea nimic. Tăbliţa fiind poziţionată cu faţa spre locul de unde veneam noi. Aşa că mut tăbliţa spre partea stângă, până bate puţin lumină peste ea. Acum reuşeam să citesc ce scria pe acel indicator: „REPUBLICA ITALIA". Îmi venea să ţip de bucurie, să o iau în braţe pe Natasha şi să dansez cu ea. Trăiam în acel moment un frumos sentiment de împlinire. Mă uitam la acel indicator şi nu-mi venea să cred. Apoi mă uit spre Natasha. Şi ea se uită către acel indicator înmărmurită. Am vrut să spun ceva dar când am văzut-o m-am oprit. Pe obrazul ei se vedeau urme de lacrimi. Aşa că mă apropii de ea şi o iau în braţe. În acel moment ea mă cuprinde de gât şi începe să plângă cu lacrimi de fericire. Am strâns-o tare la piept, i-am mângâiat părul şi i-am spus:

- Gata Natasha, s-a terminat.

Ştiam că nu e aşa, că mai aveam de trecut obstacole până ieşeam din zona de frontieră. Dar alte cuvinte să o liniştesc nu găseam.

Am mai rămas acolo, privind acel indicator, într-o atmosferă de visare, câtva timp. Aveam şi un sentiment de responsabilitate. Ştiam că de acum înainte nu aveam voie să mai greşesc. Şi pentru mine, dar şi pentru Natasha. Lăsăm acel indicator în urmă şi ne continuăm drumul cu pas grăbit. În zona de frontieră a Italiei eram la fel de în pericol, ca şi în celelalte graniţe trecute. A Serbiei, Croaţiei sau Sloveniei. Eram doar nişte emigranţi fără identitate. Plecăm mai departe, iar cum mergeam se auzea în stânga susurul unui pârâu. Nu-l vedeam printre copaci, dar după zgomot ştiam că e la doi-trei metri de cărarea pe care ne aflam.

- Sigur Natasha e zgomot de apă. Lângă cărare e un pârâu. Auzi şi tu?

- Da Laurenţiu, sigur e un pârâu foarte aproape de picioarele noastre.

Aşa că ne oprim puţin să ne odihnim şi intru între copaci pentru a căuta acel pârâu. Îl găsesc imediat şi mă aşez în genunchi pentru a mă putea apleca peste apă. Fac palma pâlnie şi o bag în apă. Apa era rece de-ţi tăia răsuflarea. Iau apa în palmă şi o duc la gură pentru a bea. Era foarte bună, apa de izvor de munte. Beau puţin şi o chem şi pe Natasha lângă mine. Ea îmi întinde o sticlă goală pe care o avea în rucsac, aşa că o umplu. Bem pe săturate apoi din acea sticlă. Ne întoarcem după ce ne odihnim puţin la cărarea noastră, şi ne reluăm „marşul".

În stânga, pădurea începea să se rărească. Treceam prin dreptul unui combinat. Spun combinat pentru că se vedeau în curte numai furnale, tuburi, conducte. Şi era mai luminat ca tot oraşul meu natal. Cărarea făcea o curbă largă spre stânga şi ne apropiam tot mai mult de acest combinat. Deja se vedeau, în depărtare, blocurile şi străzile din oraş. Îi spun Natashei că pentru a intra în oraş trebuie să ocolim acel com-

binat. Mai mergem o porţiune, tot într-o curbă, până ne apropiem la vreo douăzeci de metri de gardul combinatului. Ajungem la colţul gardului, unde se termină combinatul şi vedem în faţă, cam la o sută de metri o clădire. Nu părea o casă ci mai degrabă un depozit. Avea formă dreptunghiulară, iar latura pe care o vedeam noi era cam de zece metri lungime. Cea mai bună idee era să ne lipim de zidul acelei clădiri şi de acolo să ne orientăm încotro să mergem mai departe. Aşa că lăsăm cărarea şi ne îndreptăm către acea clădire. Sărim pârâul şi într-o secundă deja eram lipiţi de perete.

Cum stăteam noi lipiţi de perete, în dreapta, cam la doi metri de clădire, era gardul combinatului, iar în stânga, tot cam la doi metri, trecea pârâul. Merg pe latura pe unde trecea pârâul şi pentru a mă orienta puţin. Încă era noapte. Clădirea avea la geamuri plasă, iar uşa, de fier masiv, era chiar în dreptul pârâului. Tot în faţa uşii, peste pârâu, se afla un podeţ. Un podeţ nu curbat, cum sunt în general, ci la nivelul trotuarului.

- Asta e staţie de epurare. Cred că o să mă schimb de haine Natasha că în curând o să intrăm în oraş.

Aşa că scot hainele curate din rucsac: un tricou şi un pantalon. Mă dezbrac apoi până la jumătate şi mă aşez în genunchi pe marginea podeţului. Mă aplec până ajung cu mâna la apă şi mă spăl puţin pe gât şi pe piept. Aceeaşi apă rece, dar nu conta. După atâtea zile că duşul doar l-am visat, cu puţină apă pe mine trebuia să dau. Mă îmbrac dar hainele murdare nu le arunc, ci le bag în rucsac. Nu se ştia câte nopţi mai trebuia să dorm în aer liber.

Mă aşez apoi lângă Natasha. Voiam să o întreb ce urma să facem. Mai mult voiam să detensionez starea în care ne aflăm: de emoţie şi de teamă. Nu e că voiam să-mi şi răspundă. De ştiut, ştiam ce trebuia să facem: să plecăm cât mai neobservaţi din Trieste.

Cum mă aşez lângă Natasha, cu spatele la zid, nu apuc să deschid gura ca din senin începe o ploaie mocănească, aşa că în scurt timp nu se vedea nici la zece metri. Aşa de tare ploua. Eram adăpostiţi sub streşina clădirii şi priveam cum plouă. Ne mutăm pe peretele din faţa podeţului unde eram mai feriţi de stropii de ploaie. Mă gândeam la toate zilele cât am mers prin munţi şi în care nu a plouat. Atunci mă uit spre cer şi spun din toată inima mea:

- ESTI MARE DOAMNE!

(fragment din CLANDESTUNUL,
Ed. Zona Publishers 2015)

Andrei Cucu

Oana Hemen

no heaven

ți-au citit un poem pe blog, ți-au spus că ești o rara avis
și că îți visează buzele.
au spus toți că ești o slăbiciune și că le e teamă de tine
pentru că ai suflet.
te-au arătat cu degetul pe stradă, credeau că te cunosc și că ați
avea ce vorbi la o cafea doar pentru că ești bine-crescută.
credeau că ați putea avea tabieturi împreună și că poți fi a lor.
dar tu, tu miroși a gaură de șoarece.
tu ești blestemată să saluți și să fii bine
de parcă numele tău e izabela și se apropie ziua ta.
când, de fapt, știi un singur nume
și tresari de fiecare dată când îți sună telefonul
recunoști o singură voce
o singură pereche de pantofi
un singur pachet de țigări
îl iubești ca pe o dietă care îți permite să mănânci orice și nu
te îngrașă

the only one

fumul de țigară și căldura venirii tale de departe, de atât de departe
insomnia, trenul tău, drumul lung. foamea, da, foamea.
în braserie, la ora închiderii, paharele de vin.
tu, cel robotizat și al alteia, camuflând răni în isteria și plăcintele ei calde.
speriat să nu ne întâlnim cu vreun cunoscut.
ascunde-mă în nimfomania, logoreea altor femei. în clubul de striptease. în toți sânii din vamă de care-ți amintești.
în plămânii tăi și înghețul lor. în linia vieții tale. tăioasă. adâncă. difuză.
sedează-mă. spune-mi versiunea ta. schimbă fotografia ei de pe desktop.
minte-mă cu nerușinare.
învinețește-mi coapsele ca și când aș fi prea frumoasă pentru acest oraș.
spune-mi că am mâinile prea mari și că urăști vasele în chiuvetă. memorează-mi alunițele. închină-mi ode.

mărturisește-ți toate crimele, apoi ucide-mă.
tu, cel care devii un copil când îmi tragi fermoarul,
tu, cel care renaște în apa fierbinte a căzii mele,
ucide-mă oricând. te aștept.

darling,

îți scriu de aici, din biblioteca șoarecilor, din termosul fierbinte și plin.
din tastele mari. printre fețe anoste și nasuri cârne. miros a tezaur vechi, a mefisto. ca o iarnă sfioasă alunec în acest univers intim care mă cuprinde și devin motorul tău, cuvântul cheie, lemnul, lacrimile, memoria ta toată. mă ascund aici ca în mama ta și îmi iese inima pe gură ca o candelă în bucătăria ei. sunt frumoasă și măreață ca o tură de noapte și nu mi-e teamă de nimic altceva decât de întuneric.

hold the door

(întunericul tălpilor ei negre. cearșaful alb. trandafirii ca pungile de sânge.
the script la radio. coridoarele albe.)

ioana, mă numesc ioana. inima mea se-ntinde ca o telecomandă cu baterii vechi înspre tv.

am pacienți cu operații care durează de ani întregi. chipurile lor sunt uniformele doctorilor.
poveștile lor despre case mari în copii mici. unii sforăie, alții răspund la telefon. așteaptă apă caldă și clopote. se bărbieresc și își încep primele iubiri. înconjoară în minte marele zid chinezesc. întreabă de vreme. regretă. delirează. fumează pe ascuns. pacienții mei sunt ca un curs de life coaching. le voi face cont de facebook și nu-i va mai vizita nimeni. check-in, selfie, feeling great. bilet de externare.

aud voci. cerceii mei în buzunarul tău. mă micșorez, mă micșorez ca un secol, ca o mână pe sticla de vin. abia dacă încape ultima vacanță. abia dacă o recunosc pe mama pe stradă. abia găsesc pieptul tău. uit cum să aprind aragazul, îmi uit pacienții și fobiile.
îmi lipsește ceva.
îmi lipsește ceva.

sunt murdară.

ioana, mă numesc ioana. ăsta e ekgul meu.
îmi pare bine.

street view

îmi săruta mâna
cum un glonț proiectat în sticlă lasă
o pânză de păianjen în urmă
bărbia mea se-nșira perfect pe umărul lui
îi sărutam lobul urechii și se îneca în părul meu blond
cafeaua se răcea, ne legau conversații de 4 dimineața
și un târg de carte la care nu ne-am găsit
îmi mângâia vânătăile de pe picioare
iar eu ram taciturnă, vizitam capela sixtină
și voiam degete mai lungi

încerc din răsputeri să-mi amintesc pielea lui sărată
și mersul grăbit când mă căuta în gară
dar între noi sunt sateliți și cuvinte prea lungi
între noi sunt ploi și pescării
uneori hoinăresc pe googlemaps și intru în
restaurantul nostru din piața charles de gaulle,
aștept cuminte bucătarul să scoată pâinea din cuptor.
apoi duc cursorul în atelierul lui Ovidiu, unde repar
inima zgrunțuroasă și mare a inelului,
și sfârșesc în biblioteca lui,
unde îmbrac tricoul 100% suflet, iar
buzele lui au gust de narghilea.
șterg praful de pe chitară și
mă-ntind pe lenjeria roșie.

tristă.

Oana Hemen 22. Iași. "noi o știm doar în treacăt, ca un fulger încet / pe care îl uiți mai apoi".

Andrei Cucu

Dorin Cozan

Am simțit certitudine

în dimineața aceea de sâmbătă, când tu ai început să mori încetul cu încetul
dormisem puțin, iar cafeaua amară îmi alerga prin vene și tresărea odată cu roțile
mașinii pe drum, sub țipătul scurt al claxoanelor.

reluam în minte pașii lui Iov, cuvintele tale de îmbărbătare
anii în care m-am adăpostit sub blocurile cenușii
anii în care am locuit în tine, schema curată prin care ți-am răsucit glasul
și odată cu el, sufletul

în dimineața aceea, aruncasem pe mine un tricou alb, iar pe bancheta din dreapta
cărțile albe, lucioase ca pielea ta, când îți vorbeam îndelung despre întunecare
atunci scânteai brusc și te înălțai deasupra lucrurilor răsucindu-mi gura spre tine
cum făcea mama când el o iubea și-i spunea tu, Soarele meu

de ani buni nu mai vorbisem cu Dumnezeu prin grădină, dar citeam tot mai mult
aflasem, în ceea ce îl privește, despre elasticitatea conceptuală și despre scara
pe care trebuie s-o arunci după ce te atinge cu degetul său

așa cum mă atingeai tu, așa cum te atingeam eu

știam că voi vorbi despre tine în public, despre prietenia ascunsă din care mușcam ca doi orbi
dintr-o pâine. eram sigur că punctele noastre cardinale se potrivesc,
că hărțile noastre sunt perfect simetrice, după cum sigur eram că firimiturile pe care le vor gusta
nu vor fi îndeajuns și vor cere mai multul și totul – vor dori să pipăie și chiar unii să strângă ușor
rana

abia acum afli, încetul cu încetul, că în dimineața aceea de sâmbătă
două iubiri au construit, el în cer, eu, fix dedesubt, două cetăți
și, când mi-a intrat Soarele în ochi prin fereastra Universității,
am fost cu gândul la tine

Vedere de pe insulă

În mintea mea mereu ești
precum un gând de evadare în mintea deținutului.
Acest zgomot alb este floarea
care apare când îmi deschid palmele.

Liniștea lor nu este foarte grea de acum,
și bucuria lor este să-ți citească, chiar și în vis,
fruntea, buzele,
să-ți întâlnească lumina.

Îmi trezesc uneori monstrul care mă păzește
și-l întreb dacă mai sunt eu,
cu sufletul precum o apă limpede
prin care se văd peștii.
"Nu știu, îmi răspunde, pentru că visând
eu am fost mereu aici
am mâncat, m-am îmbrăcat, am făcut planuri cu tine,
te-am visat".

Într-o zi, voi reuși să fug singur, departe,
tresărind prin somn cu telefonul în mână,
tu vei fi tot acolo,
iubindu-mă tandru.

Sfârșit de aprilie

În lunile de tăcere, știi bine
că noi am vorbit,
tu la un capăt, eu la altul, al lumii.

Eu întindeam mâna de pe inima ta.
Tu întindeai mâna de pe inima mea.

Ești pe undeva, te simt. Te simt
umblând ca moartea, tăcut, pe pământ.
(Pământul acesta rotund și cam mic, în care dragostea noastră groaznic de mare și de flămândă
vai, vouă, n-a încăput.) Odată și-odată

ne vom atinge iarăși degetul mic,

fie și din greșeală, mai ales din greșeală
pentru că noi, mai mult decât dragostea, noi avem un destin
cu firul întins, pe strada cu vechituri, a celebrilor anticari Zwiebel și
Kupperman.

- Mă scuzați, doamnă, poate voi spune
căutam pe cineva, să-i fac un copil.

Tu să te-nclini, cu o dicție perfectă:
- Sunteți un bărbat norocos, domnul meu. Tocmai v-a cumpărat
ultima carte din colțul acela, cu
terasa plină cu flori de gutui,
sub care studenții aceia frumoși încet se sărută pe
mâini.

Timbru pe valuri

A plecat trupul tău. S-a făcut întuneric.
M-am blocat puțin și-am tras de pătură.
Nu știu cât era ceasul când am început să mă strâng
ca o cală de sete.

Poate era când lumea mea și a ta se desfăcea
și mă priveam cu mirare
când am început să mă strâng
tot mai mult
un submarin cu luminile stinse
cu hublouri în care se izbesc o mână
un umăr o floare.

Ce urlet mă scoate din apele ochilor tăi, închiși și întorși?
Poate era când visam că adorm și așa îmi vor crește alge pe sân
să strângă sărutul tău
întins până la gură.

Dar nu era. Nu era gura, nici ochiul,
m-ai iubi fără el, m-ai iubi fără sâni și cu cioturi în locul mâinilor.
De ce nu ești aici să murim împreună?
Oare plutesc în apele ochilor tăi?

Mă trezesc și mi-s ochii plini de nisip.
Se face ziuă. Înaintez precum lava sub apă.
Îți fac semn cu mâna. Îmi răspunzi,
același semn senzual.
Ești în viață și urma pantofului tău strălucește pe canturi,
Viața din care mă privești ca dintr-un hublou cu margini tăioase.

Poet cu himeră (autoportret)

Ca pe un veteran de război întors acasă
m-a terminat baby azi-noapte în vis:
de câte ori m-a chemat la căpătâiul ei,
de câte ori mi-a cerut apă,

de câte ori a vrut brațe
și m-a întrebat cât e ceasul;

în timp ce eu pluteam deasupra patului în camea mea
și mă visam legat la ochi cu bentiță neagră, cu flori de jur-împrejur,
de mâini calde și fine rotit,
până ușor mă loveam de rafturi lucioase de cărți,

pe care frumos le-am certat
împungându-le ușor gâtul subțire cu ace de siguranță
pentru ce m-au părăsit
și, mai ales, pentru ce m-au iubit.

Când terminam jocul, ne pregăteam de culcare și ne întrebam fiecare:
Ce mai faci? Mai trăiești?
Pe unde mai umbli?
Câți copii ai? Rate, serviciu?...
Ți-ai văzut visul cu ochii?

În timp ce baby mă striga și-mi spunea visul ei
în care plutea deasupra patului și eu o roteam râzând cu lacrimi
și o legam cu funii omenești, prea omenești, în așteptarea dimineții
când se șterg pașii Himerei și numai urmele ei pe oasele feței
ne spun că am fost fericiți
și prea bine ne-a fost.

Numele veșnic al lui

Niciodată n-am intrat mai frumos ca acum,
prin acest vârtej al frunzelor
care-mi sărută, crud și târziu, tălpile goale.
Astfel cuvintele noastre sunt.
După un timp, o lunecare din brațe, care te-au strâns până la sufocare.
Le poți atinge, asupra lor te poți apleca și sufla.
Poți urmări cu degetul tremurul sclipitor al vieții dogoritoare,
ca înaintea unui sărut îndelung așteptat.
Dar știi că moartea nu s-a lăsat nici aici așteptată.
Niciodată mama n-a fost mai frumoasă, mai elegantă și dreaptă, prin acest vârtej al cuvintelor
prin care te-a sărutat cu gând bun
și pe urmă cu frică.
Știi că nu te poți ridica și pleca, când asfințitul unei iubiri
ți se așază pe chip, ca o floare fosilizată
pe care nepoții tăi, noii arheologi ai cunoașterii,
o vor recunoaște și mângâia
cu tandrețea primei adormiri împreună.
Când te așezi pe un scaun, în mijlocul vântului,
cel mai bun nume al lui
care iți vine în minte este acasă.

Privind irisul unui câine de pază

Noi, scepticii, știm ce e foamea
și visul într-o colivie de aur.
Noi înșine ne hrănim foamea,
ne provocăm setea.

Noi, veșnic iubitorii, care ne facem iubitele, prerafaelitele muze,
cruci pentru o răstignire burgheză în după-amiezile de duminică,
atenți cu vorbele și târzii, prea târzii în făptuiri sacre.
Pentru că toți zeii vor sânge, sânge le dăm,
dar cu dragoste și indiferență totală.
Noi vă urâm primii această lume închisă,
precum poezia un contabil evreu.
Noi vă privim cu fascinația unui prunc pentru
bănuțul de lumină de pe umărul gol al mamei
(și poate mușcat de amanți neștiuți).
Voi, dresorii de genii, n-ați iubit niciodată
sufletul sălbatic al unei iepe bine hrănite
alergând pe-ntinsele șesuri
ca un punct negru și viu care crește
pe o coală de hârtie lucioasă, fierbinte.
Vai, vouă, puțin fericiților!

Cântec de adormit focul

Cum flutură frasinul în gura liniștită a focului
mă las pe o parte și încep să dansez împrejurul lui,
deși știu că nu eu dansez,
ci iubirea cea mare.

Adeseori fără ură încep să cânt
în gura liniștită a focului.
Dar nu gura mea cântătoare mângâie cuvintele tale,
Cântecul însuși își face o gură din mine,
cântecul nostru, al nimănui,
cântecul firav și alb al mirării.

Am fost, ca și tine, acest foc
– cântă, firavă, Viața în mine și-n tine–
și dinții lui au ros totul și toate.
Și eu eram mai nimic și tu erai toate.
Până și aerul, până și lui i-ai dat foc,
când aveam mai mare nevoie de aer.

Dar privește-mi acum pașii și ascultă-mi, depărtându-se, glasul:
nu sunt ei preafrumoși și nu-mi este acum vocea mult preacurată?
O, bucură-te cu mine, pentru mine că sunt!
Bucură-te cu prietenii mei, care mă strâng în brațe și-mi ating gâtul!

Pentru că atingem cel mai mult și mai mult,
ceea ce sperăm într-o zi să distrugem.
Pentru că e la fel, în cei care au fost
și-n cei care sunt și nu sunt.
"Și ce dacă-i la fel?" spun ei
„Și ce dacă ne arde?!" spun ele.

Ai răbdare și lasă-i să treacă,
ca niște îngeri prin aer cu tâmpla pe cărți,
și ascultă-i cum râd, cling-clang,
cling-clang, cling-clang,
ca niște clopoței de argint,
ca o flacără vie.

Raul Bribete

E iarnă

E iarnă. O stea s-a stins în carnea mea,
Cum se stinge fierul încins, în apă.

Sunt închis în tăcerea din mine
Ca într-o armură
Care mă ține, de prea mult timp, captiv.

Oameni nu mai mor, oameni nu se mai nasc,

Femei cu duhuri negre, obosite,
Mă iau prin învăluire,
Respirația le miroase a portocală,
După ele, stăruie în aer,
Mirosul de parfum și de răcoare.

Mă izbesc de propria mea ființă,
Vă privesc straniu,
Scriu uneori intenționat tremurat
Gravitând împrejurul propriului sine,
Scufundat în reverii adânci,
În parte lucide,
În parte nu ...

Vă scriu fără strângeri de inimă
Vă arăt Nordul ca o busolă perfectă
Simt cu atenție, aerul din locurile pe unde
Au trecut mașini, ca un fel de holograme
Pe care cu sensibilitate
Le las să treacă pe lângă mine,
Apoi traversez ...

Traversez în gând,
În virtualitatea unei minți acum nocturne,
În care becuri pâlpâie,
Dau să se stingă,
Oameni în cizme de cauciuc
Se întorc extenuați de la muncă,
La casele lor, – incolore persoane ...

Sirenele-mi urlă uneori în vene,
Îmi spun: Totul sau Nimic ...
Eu respir cu ceremonial.
Arăt cu degetul întunericul
În care stele mari, de dimensiunile unei rodii,
Cad pe pământul
Care nu și-a găsit încă
Punctul de echilibru.

Ca un funambul mă dau peste cap,
În imponderabilitatea propriei inimi,
Păstrând intactă această tăcere marțială;

Sunt încă atât de viu. Argint lichid
Îmi circulă prin venele fine,
Argint stăveziu îmi aleargă prin vene.

Să împăiem inconsistența propriilor gânduri
Și apoi să o expunem în văzul tuturor.

Suntem priviți calm,
De oamenii din fotografiile de porțelan.
Unii dintre noi suntem precum castanele;
Cu ghimpi în exterior
Și pe dinăuntru foarte netezi;

În timp și în spațiu devenim evanescenți ...

Pancreasul meu, acum, secretă lumină solară;
Inima pare să-mi fluture ca un steag alb;
Ochii îmi pâlpâie mai lung decât dacă aș citi o frază
Din Balzac ;

apoi privesc în gol;
un gol ce se cască pretutindeni.
Sunt încă între patru pereți care par să se
Dilate la nesfârșit.

Merg până la fereastră; Privesc ...
mă întorc, gânditor,
De unde am plecat ...

Balcoane heteroclite îți trec prin vedere

Mă reînnoisc mereu ca o
Uriașă bilă de mercur.

Ferestrele tac; prin ele frunze – piranha
Mă agresează cu un anotimp
De o incertitudine perfectă
– picătura chinezească a mecanismului
Propriei inimi –

Duh de poezie ...

Fiecare iarnă e o semnătură-n alb,
Pe un cec în alb

– o cerneală simpatică –

Văd prin mii de ferestre cum se distilează
Întunericul acesta,
Un întuneric nobil asemeni celui pe care
Îl închidem în plicuri, odată cu scrisorile
Către destinatari fără chip și trup

Tăieturi pe un manuscris ...
Îmi imaginez că fiecare scriem cu sârg
La romanul propriei dizolvări.

Irepetabile stări.

Singurătate de geniu.

Veverițe tărcate cu blana ca nervurile lemnului
Unei mobile, în revărsat de zori.

Vigurosul spirit al caselor
Pe unde nu ai apucat încă să pășești

Simțământul bizar căștii pe dinăuntru și pe dinafară
Orice loc de aici,
Că ai chei pentru toate
Casele din oraș.

Balcoane heteroclite îți trec prin vedere
Cu grilajele lor similare lor similare
Celor din cimitire.

Rigoarea fiecărei vulnerabilități
Ridicată la rang de sublimă artă;
Fiecare tăcere matinală își imprimă-n mine,
Ecoul polifonic.

Uit versuri importante,
În ritmul de ekg,
Al scrisului meu de mână

Ca o casă părăsită

Caut să curg ca o clepsidră întoarsă în mine cel dinlăuntru.
e parcă aș sta în cap, și aș simți sângele subțire al propozițiilor
care mă alcătuiesc ca ființă.

om și mângâiere, simt cum temerile stau la pândă asemeni
unei cârtițe mari, superbe.
iar eu, vizuina ei caldă, comodă, de asemenea oarbă.
o oarbă vietate într-un pântec orb și cald mi-e trăirea.
o vană iluzie într-un regres la infinit ...

abur ....
casele mor și ele, se tocesc încet, ca și organele în trupurile noastre.
trupurile lăuntrice ale trupurilor noastre.
histrionic e timpul, care ne alunecă printre gânduri,
inutile gesturile noastre mărunte a căror tandrețe ne părăsește și revine, treptat și ritmic ca mersul de miriapod.

să ai demnitatea unor coloane de piatră ce străjuie un cavou imperial
dar în același timp căldura mirosului de portocală,
dezghiocată-ncet, de degetele prelungi și pictate ale iubitei.

să simți cum te golești de sunet, de formă, de gând,
ca o casă de oameni care-au fost.
să simți cum vezi sub recele pământ, obștesc, roze care se împietresc,
să simți că ești om, încăpere de bal și de doliu.

a arbore de tuya, a buruiană și tutun miroase lumea ta de-acum.
întruchipare de extaz și de forță.

dar forța de-acum flacără de piatră, pe piatra din tine,
gând sticlos, ecrane dispuse hexagonal, ca la insecte
îți stau în privirea de vid, de sepulcru.

invocă mirosul de sunet – a boschet, și-a argilă,
și-a plantă, și-a seară.
casele se simt singure fără noi înăuntru
așa cum sinele nostru gol e fără cei dragi,
ca imagini, ca forme, ca gesturi, cuvinte ...

o, cât de scumpă mi-e casa pe timp de seară
și sofisticata, domestica serenitate din mine ...

sunt foarte singur; Un abur prietenos și-
nsingurat mi-e-ntreaga viață.

fiecare om, câteodată, este ca o casă părăsită demult ...

Foame

Mă bucur că sunt nimicul care ușor, văînvăluie tâmplele.
un fel de briză care poartă pe ea un parfum drag,
amintindu-ți de tine, cel uitat pe malul neclar al trecutului.

ce stranie e fizionomia acestei mări de voluptate
care îți mângâie cugetul cu formele ei, stranii
și atractive, ca imaginile caleidoscoapelor
care te întristau și te umpleau de dragoste, totodată.

picură timpul încet, târâind ca un duș care te spală
cu sunete de greieri nocturni.
mă ard tălpile, mă ard ca și cum aș fi umblat cu ele
pe suprafața soarelui.

prefer răcoarea bisericilor singure, când aerul din ele se întâlnește
cu aerul din plămânii mei de iarbă,
cu inima mea de iarbă albastră.

casele de aici au înghițit lacome întunericul
din vastele biblioteci din care nu am să citesc.

casele de aici au atâta putere, se simt viguroase,
ca țipetele unui prunc suprafiresc.
mă simt suprafiresc cu fiecare vers pe care-l aștept,
prin care respir, pe care-l mănânc sau beau sub formă de lumină albastră.

mă întreb cine sunt și-mi răspund: ești un gând
care s-a născut dintr-un gând.
ești un pătrățel pe abdomenul lui Apollo, ești
senzația de foame nesatisfăcută,
îmi răspund.

mi-e foame de aproapele meu, mi-e foame de un volum de versuri
bine scrise, mi-e foame de inteligența altora, mi-e foame de ceilalți;
îmi răspund; Dar gândesc:

"mă bucur că sunt nimicul care ușor, văînvăluie tâmplele.
un fel de briză care poartă pe ea un parfum drag,
amintindu-ți de tine, cel uitat pe malul neclar al trecutului. "

Mi-e liniște

Încremenit e tot, doar eu mă mișc,
în ritmul respirației.

Liniștea, ca un sonor dat încet, se varsă
Dintre pagini de carte, dintre cotoare,
Pătrunde în tot, în cestile de ceai,
În candelabre, mobilă, fotolii, canapele și paturi ...

Beau liniște, în loc de apă sau vin.
La robinetul meu,
Curge liniște curentă,

Liniștea cu care mă spăl pe mâini,
Pe corp, pe față ...

Atât de departe am trăit,
Încât depărtarea îmi pare că mi-e Ființă,

Eu tac, numai obiectele mele îmi vorbesc,
Pe o limbă pe care
Doar o înțeleg foarte bine,
Dar pe care nu o vorbesc atât de fluent ...

Am rămas un om sincer,
Îmi iubesc Mântuirea în duminici,

S-au dus zilele când mă prindea înserarea în copaci,
Înfruptându-mă din
Carnea tăcută a fructelor lor spârcuite.

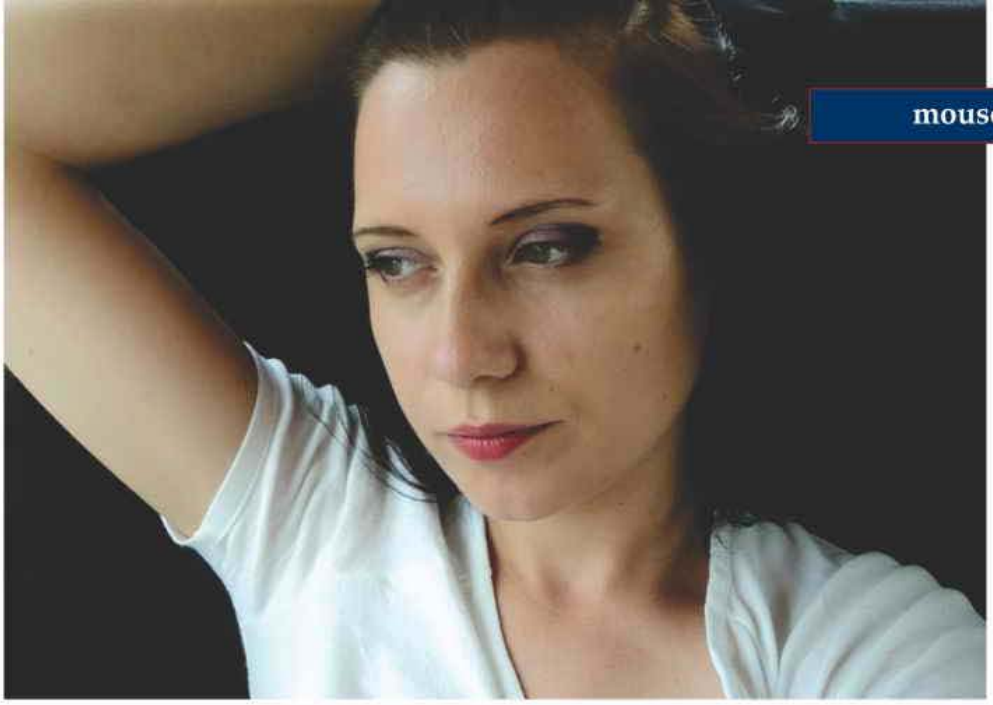
Mă dărui vouă, prieteni dragi,
Cu duhuri mai grele ori mai ușoare ...

mi-e liniște. Mi-e o liniște mai grea,
decât o mobilă Ludovic ...
mi-e efectiv liniște ...

e o liniște densă, de s-o tai cu cuțitul,

miroase a fum și a iarnă grea,
parcă și glasurile îndepărtate de câini,
anunță tăcerea care ceremonios
ne-mbracă ...

totul e încremenit în mine și-n afara mea.
Doar eu singur, mă mai mișc,
În liniștea asta ...



Silvia Goteanschii

Attack

Sevorbeștemultcumcăașaveauniubitportocaliu
careperturbăactulcreației,
cămi-așfivânduttot(n-amnimicdevânzare)
șiașfiplecatcutineundeva, foartedeparte,
înBambunezia -

știitu, orașulacelacare e doar o fotografie
încaremergemcucapulînjosșisuntemîmpotrivanoastră.

Orașulaceladelepădațișilăcuste, defulgere
șipaietestrălucitoare, seara,
cânddealurileîlînghitcaunbalaurrătăcitînzilelenoastre,
metafora.

Orașulacelabolnav, darputernic,
careseînrădăcineazăcaunșurubînminteanoastră
șiapoitrăiește caunchistpecreier.
Mi-e dordetineaicișiacum,
nualtundevaundenuștiu
decenuașmaiaveanevoiecasăfiusingură.

Ca o amintire a Hiroshimei, încareamsupraviețuit,
littleboy, orașulacela, dedesubt,

încare e dezastruşieuiubesc,
dezarmată, fenomeneleciudatealenestării,
încaretueştisuficientdeurât
casăsatisfacipromisiuneafrumosului,
iarDumnezeueste
Fiulmeu.

În poezie îi ucidem

Imaginează-ţicumarfisăfimdoarnoidoi,
de-o parteşidealta a drumului, privindu-nelung, aşteptândapropierea.
Săvorbimunulcualtulşimoartealorabsurdăsănuneatingădefel,
sănuneprovoacereacţii. Eusăpunpiciorpestepicior
şitusădaidincapdecâtevaori, semn
căînţelegitotul.

Săaitendinţade a-ţicoborîprivireaînpământ,
aproapedeconştiinţă,
darnumaipentru o secundă.
Apoisă-ţiscoţiinimadinpiept, s-o arunciînmine, iareusăprivesc
însus, deparcăaşaşteptasărepeţiscena.

Să-midaupărul, uşor, la o parte,
sămăîntorccuspatele, săsestârneascăvântstraşnic, iartu
să-ţifacilocpînlamine, prinaer, printrebice.

Atunci, imaginează-ţicăneatingem, sângelefierbe, facecocoloaşe,
unfeldetrandafirigraşi, respingători.
Suntemnoi, atuncicândiubim, suntemniştebestiişinunepasă.

Hasta la vista, baby

Nu cănu m-aşfolosichiar
eudemicileasteanostalgiidebuzunar,
detrecereaperoşu,
deacelsâmburedeadevăr
care
întotdeauna
îţistrâmbănasul,
sauîţiîntoarcepălăriapecuier
la o sutăoptzecidegrade,

înţelegcăşimâinecâiniivorlătra
curcilechioare
şicăîntotdeaunacineva
tevalăsasămori,
pedeal,
maialesatunci
cândvântul
bate
îndirecţialumânăriloraprinse
cu o intensitateimprudentă
care-ţiridicărochia,

deşi e foarteposibil
cănuscopulacesta a fosturmărit –

toatălumeacareteiubește
șiîțiumblăpecreier
fredonează încetișorcânteculcrimei,
chiarșieu
decâtevazileîncerc
să-țimaispununcuvânt,
unulsingur -
multmaiascuțitdecâțteapaluițepeș.

El îmi zice google

(saucădereaSaigonului)

Anumitelucrurisevădnumaicândsecomplicăpână
laabsurd,

deobicei, misefacefrigșidaula o partepământul,
deșipeundevaaurămasmănușileșipaltonulmamei,

încapulmeuseaudpuști
caîntimpulrăzboiuluidinVietnam
șimisefacegreață
(frumoasăsăsaudeșteaptă - trebuiasămăhotărăsc,
săștiupentrucinevoinaște, împotrivacuivoilupta),

împotrivamea
sunt
dințiiluidelapte,

nebuniilesecațărăpecopacicanișternaimuțedupă
banane,
milioanederoțiînvitezădupăaltemilioane
dedracicucenturidecastitate, flacoanecusedative,

uniispuncăpurșisimpluammuritșicâînlume
e dinnoupace,
unfeldesubestimare,
darmaiameu o perechedechei
șiaercâtsătrecstradapentrucănuvălas,
nuvălas, auziți,
să-miscoateticapulsauinimalamezat,

cîtdepenibil e săurlicăainumai o viațăcare
nutelasăsăsaridelaetajdedragulunorfriciadoptive,

o particulăînmișcaresunt,
uncuvântfărăaliaj,

îmiamintesccâtmi-a fostdedrag, câtdeaproape,

ametesc,
îmidaucăutarepeweb,
măgăsescplângândîntr-o cabinădemachiaj,
elîmizicegoogle, eunuzic
nimic, eunu-lmaiiubesc. Număcred…apoidubluclic.

Ioana Andrada Tudorie

DEBUT

Blanc

m-au așezat în vârful dealului
și nu te mai pot vedea mamă
și copilăria se desface de mine
și pleacă să te caute să-ți arate
cum nu m-am jucat cum nu m-am plâns
cum doar am fugit
copilărește studențește orbește
nu-mi amintesc să fi urcat dealul ăsta
nu-mi amintesc pe cine am trimis să te caute
mamă
pe cine-ai crescut și cine se mai întoarce.

Mirosul satului înainte de ploaie

Plămânii se curbează sub greutatea fântânii
sub apa înghețată care
surpă câmpiile
unde ne loveam vara picioarele
tălpile tale de călcâiele mele de firul de iarbă
de norii proaspăt izbiți de pământ
e o vară târzie
nu mai miroase niciunde a izbăvire și fântâna
se dărâmă piatră cu piatră
peste carnea care ne încălzește plămânii
și care adoarme așteptând
ruginirea firului de iarbă.

Câte oi ne-au mai rămas

Uneori oile pleacă
în armată
se sperie de ușile cu ochi mari
care le sugrumă blana moale
și-aleargă să bătătorească tranșee
să se îmbulzească în popote
avem și noi oile noastre
pe care le așteptăm din războaie iscate
în joacă parcă
interminabile
le vrem înapoi
acasă
unde miroase a lână proaspătă și a brânză
unde noaptea oile ni se așază pe piept pe tâm-
ple pe marginea patului

și ne povestesc cum se piaptănă visurile
când ești în armată.

Nu ești vina mea

Dezinfectez absențele inutile
trupuri sterile mi-au confirmat tot ce ascundeam
printre frisoane
curăț ca după o crimă
cum l-am ucis
cum i-am jupuit pielea
amintirea plajei goale
și tot sîngele ce-i gâlgâie în fiecare secundă
Acum va dormi liniștit
La fel și eu

Mecanismul mișcării firave

Aici e o altă lume
știu și furnicile
rătăcite
pe sub învelișul călduț al monștrilor rutieri
Aici tremură din rădăcini orice biped
gâdilat fantezist
de spinarea vreunei pietre naive
și tot aici zace înnegrit praful
celor ce trăiesc atârnați
de niște picioare
Furnicile îngrămădesc
între șosea și table încinse
fiecare răsuflare.

Aerul tare de la etajul 7

Ne învelim în bucăți de piele
neatinsă
fluturi ne tatuează plămânii
până la brațele
care sparg geamurile balconului
și-aruncă firimituri de sticlă zoioasă
în ciocul păsărilor
proaspăt întoarse
de focuri de armă sufocate
de nori
ca dâra vocilor noastre
prin aerul molcom
de la balcon la perne.

Exil în ginsberg

Acum e duminică-n fiecare zi
obișnuia să fie o zi sfântă
îl citesc pe ginsberg ca pe doamne-ajută
tot felul de cuvinte cu litere stâlcite
se lovesc de toți pereții
de peste tot
și ginsberg nu mai poate
și pielea se agață de altă piele
mai tuciurie mai lucioasă mai arsă
ritmurile de beții nu reușesc
să acopere petele din sângele meu
ginsberg nu ajută
și el s-a trezit c-un nume ciudat printre alte nume
înăsprite la alte intensități
și nici pixul nici urletul nici memoria
n-au făcut ziua sfântă la loc.

Andrei Cuțet

Flavia Adam

dacă-mi doresc ceva din toată inima

e de ajuns să închid ochii –
visul vine prin spatele meu,
mă cuprinde cu ambele brațe,

la fel făceau și bunicii
când îmi petreceam vacanța de vară la țară:
mă strângeau atât de puternic,
încât mi-era teamă
că n-o să mă mai lase niciodată să plec.

fără-ndoială

cea mai lungă noapte a fost aceea în care
te-ai strecurat sub plapuma din pene de gâscă
și m-ai mușcat ușor de ureche,
să nu pot uita o viață întreagă de câți incisivi e nevoie
să spui pe furiș „te iubesc!".

la treizeci de ani

dau semne de bătrânețe,
nu mai știu cum se face un castel de nisip,
cum se trece o iarnă în doi,

ninge, mă lepăd de trup,
sunt o lupoaică în căutare de pradă,
o urmă-n zăpadă
adăpostind un iepure orb.

noaptea din pahar

știu ce înseamnă să-ndes în pahar
melcul strivit într-o amiază ca oricare alta,
nucul despuiat de lumină,

oricât aș turna, paharul meu nu se umple,
golul rămas se despică în două:
într-o jumătate învăț să iubesc,

în cealaltă mi-e frică de moarte,

când strada se-mbracă în umbre de-un ceas,
am două mâini stângi și-o piatră pe umăr

rucsacul din umbră

și-a aruncat rucsacul, m-a lipit de perete:
„sărută-mă!
ce poezie poate fi mai frumoasă decât aceasta?",

îmi tremurau genunchii, pleoapele, unghiile,
am închis ochii, mi-am mușcat buza –
când m-am trezit era întuneric,
în loc de inimă aveam o piatră de moară,

acum, c-am aflat cum stă treaba cu poezia,
pereții casei mele se înnegresc
cu tot cu ferestre.

tăieturi în lavandă

noapte.
mirosul de lavandă al pielii.
peretele vinețiu de care mă sprijin.

n-am crezut niciodată
că lumea începe cu o singură tăietură în coapsă,
cu lama din paharul de vin
(dă-o pe gât, fă-ți ferfeniță traheea,
înghite-ți plânsul, jurămintele, îndoiala),

se crapă de ziuă,
ochiul meu nu mai cunoaște cărarea –
de-acum pot muri, pune pământ peste mine de vrei,
nu-ți cer nimic, n-am niciun drept la aerul tău,
îmi face bine și-atât.

cântec de lună

sunt albă la față, un fel de zăpadă,
pruncul din pântec mă strânge în brațe,

de-aș adormi chiar acum, streangul s-ar rupe firesc,
pruncul s-ar undui, m-ar naște în iarbă
și-ar presăra pământ nou peste mine.

întunericul de la fereastră

la moartea mea a fost liniște multă,
nu s-a bocit, nu s-a citit testamentul,
o piatră rece s-a prăvălit peste groapă,

la moartea mea i-am cântat unui melc
despre Dunăre, despre viață,
am dat de pomană vederile de la mare,
stiloul de-argint,

sss! sss! un șarpe viclean își leapădă pielea în mine,
bunica mă sărută pe frunte încet
și se strecoară pe gaura cheii.

de sărbători

unii oameni se micșorează,
plâng în pumni cu lumina aprinsă,
sorb zgomotos ultima picătură de vodcă,

știu ce vorbesc, odată am fost atât de singură,
încât m-am ghemuit în fotoliu
și am lăsat robinetul deschis o noapte întreagă –
până spre dimineață apa s-a strecurat peste tot,
mi-a inundat aorta, holul, odaia,

o vreme am trăit cu igrasia în trup,
apoi pereții s-au uscat de la soare,
un strat subțire de praf s-a așternut peste ei –
n-o să-l șterg, e amintirea mea de sub ape,
unicul pod la capătul căruia pot ieși la lumină.

verde

acolo, între stânci, am cunoscut lumina,
un adevăr aproape verde,
pregătit să mă scape din brațe,

am locuit în fiecare cuib părăsit,
am secerat cerul, m-am hrănit cu liniștea lui,
am mușcat din ea cum aș fi mușcat dintr-un stârv –

de când m-am aruncat în gol din iubire,
mama îmi aprinde la căpătâi
aceeași lumânare de piatră.

o mie de bărbați

m-au dorit într-o mie de feluri,
o sută de flori s-au uscat
într-o sută de vaze,
o singură dată-am iubit,
nu-ndeajuns–
ce păcat!

dacă am locui în țările nordice

am trăi cea mai frumoasă poveste de dragoste –
în fiecare dimineață am șterge pervazul de fulgi,
liniștea de pe rame,
eu ți-aș călca grijulie cămașa, tu ai țipa înadins
„te iubesc!",
trecătorii ar privi lamentați spre etajul al treilea,
ar zâmbi cu bărbiile îndesate-n fulare,

ah, dacă am locui în țările nordice,
nu m-ai lăsa niciodată din brațe,
ți-ai trata depedența de soare cu invazii atent
calculate –
ai începe cu umerii, ai traversa curajos zonele
deluroase,
te-ai ține cu dinții de albul lor mat,

la câmpie ai căuta de nebun fântâna cu viață,
ai întoarce pământul cu susul în jos pentru o
picătură cu apă,
ultima poate,
atunci aș țipa și eu „te iubesc!", ar începe să
ningă –
la etajul al treilea steagul de pace ar flutura
peste forfota trecătorilor.

când nu poți iubi

nu-ți mai arde să scrii,
nu mai iei cina-n oraș, nu mai muți munții din loc,
nu-ți mai treci mâinile peste ape,
nu mai faci valuri în cer,

când nu poți iubi,
nu mai lași bilețele pe frigider,
nu mai numeri minutele până la următorul sărut,
până la următoarea noapte în care
știi sigur pielea cui ai s-o porți,

când nu poți iubi, în jurul tău e-ntuneric,
te uiți după lună să cauți cărarea,
îți dezvelești capul, te-nchini de trei ori,
apoi îți așezi inima pe o piatră și-i spui:
„așteaptă, nevrednico, încă nu ți-a venit rândul!".

pe terasă doar noi

la Vama Veche o iarnă blândă ne ieșise în cale –
o striveam sub călcâie, ne cufundam în zăpadă,
amestecam nisipul cu albul din palme,
în clipa aceea, aș fi putut să-ți scriu un poem,
ce fericită-aș fi fost dacă nu mi-ai fi luat-o-nainte,
dacă n-aș fi fugit să măsor în răspăr
iarba din ceruri, o stație goală,
tărâmul pe care-mi clădisem castelul,

sunt iarăși aici, am și uitat a câta oară revin,
banca de fag e roasă de carii –
tu nu ești cu mine, s-arunci peste ape
nisipul întinat de zăpadă.

câteodată dragostea vine

fără s-o chemi,
dă buzna în tine, se așază la masă,
desface vinul cel bun, își umple paharul,
îl închină în cinstea vecinilor tăi,

ai vrea să fie iar dimineață,
să te-ntâlnești cu străinul din fața bisericii,
să-i arunci doi bănuți în pălăria murdară,
să-l rogi să te ciupească puternic de-obraz,

să scuturi lung norii și copleșit de ninsoare
să te aduni cât să faci doi, trei pași înapoi,
până la clipa în care pisica de smoală
îți iese în cale.

pădurea cu poeme

am crescut alături de lupi și mistreți,
ne-am adăpat din aceeași apă,
ne-am culcat pe același pământ
(cu toate acestea
din pântec nu mi-a ieșit nicio fiară),

știți, în pădurea mea e mereu întuneric
arborii sunt foarte aproape de lună –
nici să vreau n-aș putea scrie o poezie de seamă,
una de povestit peste ani,

când o voi face va fi atât de subțire,
încât până și moartea o va lua în derâdere.

amintiri din colivie

portocale, o sticlă de vin,
mâinile noastre prinse una de alta:

hai să înfigem luna în cel mai înalt dintre brazi,
să ne strângă de glezne cearșaful, pilota,
să pândim din penumbră iadul de-un ceas,
unghiile prăvălite în carne,

tic-tac! tic-tac!
mă dizolv în colivia de aur,
refuz profeția în spatele căreia paranteza se-nchide.

Ovidiu Raul Vasiliu

Un om la drumul mare

Nu se mai auzeau oamenii.
Mi s-a spus că din târg se iese prin cimitir și așa era.
Drumul ieșea prin cimitir și dădea într-o zare cât vedeai cu ochii.
La drumul mare, nu se mai auzeau oamenii.
Un vânt sufla dinspre târg teribil de ciudat. Nu-ai fi spus că venea din târg, ci de aiurea.
Din cimtir, vântul ieșea fierbinte. Crucile se roteau ca niște chei.
Am păşit către pretutindeni. Erau vorbe ciudate în vântul acela, cadențate șui, greu de descifrat, dar care se lămureau pe măsură ce înaintam.
Ieşind la drumul mare, nu mai auzeam oamenii. Când nu am mai văzut târgul, vorbele vântului, care se răcorea treptat (a câta oară?), păreau ale unui om cu mai multe voci.
Nenorocitul!
Mă temusem de ce e mai rău.
Continui să mă tem şi acum.
Chiar şi acum, când semnătura mea nu mai interesează pe nimeni.

Nonconformistul

Era tăios ca o lance.
Evadase din închisoarea în care regulile le făceau alții.
Când apăruse închisoarea și de ce naiba ajunsese în ea? Nu-și amintea.
De ce regulile acelea îl incomodaseră? Nu-și spunea sau nu știa cu exactitate.

Mereu a fost deasupra regulilor.
În armată, un bun pistolar, care nu se pricepea la arme tăioase, se abținuse să-i zboare creierii.
Asta pentru că libertatea îl urmărea la tot pasul.
Evadat, constată cu uimire că făcea aceleași lucruri ca și în pârnaie: mânca, se căca și dormea.
Avantajul era că, din când, se îmbăta și și-o trăgea.
Privarea de libertatea, care, totuși, clocotea în el, l-a învățat să fie dur, să renunțe la papa dulce și să mănânce carne.
Într-o zi, însă, a murit mă-sa și ar fi vrut să facă și el reguli pentru alții, dar nu-i ieșea deloc.
Nu se pricepea la închisori.
Era liber.

Patru-Scânduri

Patru-Scânduri! Călăreţul urcă...
Zarea în galopul lui se lasă,
Vine din rotund şi n-are casă.
'Urma lui, nisipul se aburcă...

Stau ca piatra cât perdeaua-i trasă
Şi privesc la goana-i dimprejur, că
Nici alintă, Doamne, nici nu spurcă -
Eu cuvinte n-am şi nici nu-mi pasă..

Ca şi când aş fi şi eu epavă,
Patru-Scânduri vine de iznoavă,
Cu o flamură în chip de cruce...

Cerul însuşi ar dori să stea
Astă blestemată beizadea!
Călăreţul trece... Şi se duce.

Zidul Negru

Te-aştept la Zidul Negru. Sunt în pace.
O pace ca blestemul din născare!..
Am răzbătut venind pe drumul mare
Și văd de-atunci cum zarea se desface.

Ai să ajungi pe orişice cărare
La locul unde adevărul zace!..
Pedeapsa că e ţintuit îl face
De netrecut. Eu l-am trecut călare..

La Zidul Negru, capătul a toate,
Te-or întreba cei dimpreună, încă,
De ce viaţa are-aşa un preţ..

E semn că adevărul nu mai poate!..
Să-i minţi, dar, că în noaptea cea adâncă
Se-aude galopând un călăreţ.

Carantină

Deasupra patului meu alb e tavanul
Mi-au spus că am sânge prea vechi şi-o să mă ardă
Candela flacără-n jos, schimbă-se anul,
Un doctor necunoscut intră în gardă...

Bunicul meu spuse cândva: vizită fie!
Ei sânge mi-au luat şi-au găsit vorbele sale,
Doctorul ăsta ciudat n-a vrut să vie,
Dar molima mea a cuprins multe spitale..

Ninsoarea coboară din cer florile dalbe,
Luna-i mai rece cumva şi mai tăioasă,
Tavanul se lasă treptat şi tot mai alb e
Iar doctoru-mi spune să dorm, fiindcă-s acasă.

Giacomo Puccini

Tematica lui Giacomo Puccini, de la idee şi libret la creaţia de operă

de Doina Dimitriu Ursache

Rezumat: La sfârşitul secolului al XIX-lea, născut într-un moment în care Romantismul îşi epiloga existenţa, verismul a îmbrăcat diverse faţete, de la realismul lui Balzac şi Stendhal, apoi de Flaubert, Zola, Maupassant – mai ales în forma sa naturalistă, la pozitivismul lui Auguste Comte şi determinismul lui Hippolyte Taine în filozofie. Universul abordat de scriitorii verişti influenţează semnificativ muzica unor compozitori italieni ai sfârşitului de secol al XIX-lea şi – într-o măsură mai mică – din Franţa şi alte ţări. Subliniem că aceşti autori se bazau şi pe anumite coordonate apărute în marea creaţie de operă italiană ce i-a precedat, mai ales la Giuseppe Verdi, continuând să scrie în stilul specific al şcolii italiene de operă; astfel creaţiile lor vestesc şi împlinesc o renaştere a acestui gen. Liniştea şi seninătatea acţiunii din operele clasice au fost înlocuite în opera veristă cu dramatismul şi disperarea. Într-o măsură mai mare decât Leoncavallo, Mascagni sau Giordano, **Giacomo Puccini** va fi cel ce va conferi o valoare de povestire filozofică unui cotidian trist şi mohorât (Boema - viaţa lumii boeme pariziene în Cartierul Latin; Madame Butterfly – ciocnirea între modul uşuratic de viaţă al locotenentului de marină american Pinkerton şi profunzimea sentimentelor japonezei Cio-Cio-San) şi o dimensiune mitică pasiunii tragice (Tosca – viaţa romană în anul 1800, iubirea pictorului Mario Cavaradossi pentru frumoasa cântăreaţă Floria Tosca), pentru a ajunge la barbarul legendar din somptuoasa Turandot. **Aceste lucrări reprezintă ultima mare glorie operistică a muzicii italiene, a cărei dominaţie a durat un secol.** În cadrul curentului verist, Giacomo Puccini ocupă locul central, definind această orientare şi, totodată, depăşind-o prin complexitatea gândirii sale.

1. Introducere

„Le style c'est l'homme" (Louis Buffon)- expresia personalităţii unui creator, în parte legat de acele zone ale psihicului care scapă de sub controlul conştiinţei, iar pe de altă parte este rodul intuiţiei, sensibilităţii artistului sau al unei noi concepţii estetice. Până la un punct, stilul este rezultatul unui proces conştient de asimilare a unor procedee de tehnică componistică şi a unor elemente de limbaj, acel mod particular de organizare a construcţiilor sonore, limbajul muzical prin complexitatea componentelor sale. Giacomo Puccini reprezintă principalul exponent al unui stil în muzica de operă considerat la acea vreme incert, echivoc, etichetat de contemporani drept *verist*, un stil caracterizat printr-o acţiune în continuă evoluţie, ancorată în realitate, similară celei din piesele de teatru şi retorica romantică regăsită la Massenet şi uneori la Wagner.

Predilecţia pentru obiectivism, alegerea personajelor din rândul oamenilor obişnuiţi, cu existenţele lor modeste, fără a avea intenţia de a se ridica deasupra acestor realităţi, demonstrează calităţile de bun observator ale lui Puccini, capacitatea de a înregistra toate modificările comportamentale şi intonaţionale în momente de mare emoţie. Compozitorul manifestă o sensibilitate pronunţată în construirea personajelor, un gust pentru detaliu, urmărind permanent unitatea textului dramatic şi a muzicii, dramaturgia textului fiind cea care determină ethosul şi forma ariilor.Caracterul direct, spontan, accesibil al limbajului muzical, desăvârşita cunoaştere a fiziologiei vocilor şi tehnicii instrumentelor muzicale, intenţia de a da o interpretare cât mai veridică subiectului, forţa declamaţiei fără preocupare pentru efectele vocale, vigoarea realistă, poetica muzicală, modul de gradare a tensiunilor dramatice, caracterizează operele lui Puccini.

2. Tematica operei pucciniene

Aflându-se la Milano în perioada formării sale ca muzician, Puccini descoperă prăpastia dintre mizerie şi bogăţie, luxul exorbitant în contrast cu sărăcia periferiilor: oameni sărmani, destine frânte, fără idealuri, fără viitor. Toate aceste contradicţii l-au marcat pe tânărul compozitor, care, mai târziu, într-o scrisoare către editorul său, Giulio Ricordi, recunoştea exigenţele sale în legătură cu libretele care să îi susţină viziunea asupra operei de artă: realitatea imediată, stări sufleteşti puternic conturate, libretiştilor cu care a lucrat impunându-le

o atitudine nouă faţă de genul teatrului muzical, o logică firească, strânsă a construcţiei dramatice.

Libretele sale relevă preocuparea compozitorului pentru faptele reale, concrete, pentru realităţile sociale, având un gust deosebit pentru detalii. Inegalităţiile sociale, condiţia mizeră a celor mulţi, răutatea semenilor, indiferenţa, abuzul de putere, forţa brutală a despotismului, falsitatea moralei, setea de înavuţire, toate acestea i-au inspirat subiectele care, pe de-o parte zugrăvesc epoca prin aspectele specifice, în acelaşi timp demonstrând implicarea compozitorului în soarta personajelor sale şi importanţa acordată libretului.

În evoluţia melodramei italiene, prima operă a lui Puccini, ***LeVili***,aduce un suflu nou, ceea ce explică succesul repurtat la premieră. Inspirată din legendele tradiţionale, prima reprezentare a avut loc la 31 mai 1884 la Milano, „Teatro dal Verme". Atmosfera încărcată de probleme sociale ale maselor populare, schimbarea mentalităţilor datorată frământărilor *Risorgimento*-ului determină orientarea unor reprezentanţi de seamă ai literaturii naţionale către tradiţiile realiste.

Astfel, pentru următoarea operă, ***Edgar***, Puccini apelează la libretistul Ferdinando Fontana, ce va avea ca punct de plecare piesa de teatru în versuri *La coupe et les levres* a lui Alfred de Musset. Textul deţine numeroase corespondenţe cu cel al operei *Carmen* de George Bizet: un tânăr confuz (Edgar/Don José) ,a cărui luptă se poartă între dragostea inocentă pentru o fată din oraşul său natal (Fidelia/Micaëla) şi pasiunea mistuitoare pentru o ţigancă (Tigrana/Carmen). Privind superficial psihologia personajelor, Fontana poate fi considerat ca răspunzător pentru răceala cu care a fost primită opera la prima sa reprezentaţie din 21 aprilie 1889 la Milano. Trebuie menţionat aici că rolul principal a fost interpretat de tenorul român Grigore Gabrielescu.

Pentru cea de a doua operă, Puccini îşi îndreaptă atenţia către drama abatelui Prevost ***ManonLescaut***[1], neţinând seama de tratările deja existente ale subiectului, unele dintre ele bucurându-se de recunoaştere generală: Daniel Auber în 1856 şi Jules Massenet în 1884. Puccini va colabora cu libretiştii Domenico Oliva, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa şi Giulio Ricordi, tratând personajul feminin Manon într-o manieră diferita: o femeie sensibilă, cu năzuinţe şi idealuri, dar strivită de inechităţi sociale, victimă a propriilor ei porniri, educaţii şi prejudecăţi.

1 Premiera operei *ManonLescaut* are loc la Teatro Regio din Torino la 1 februarie 1893

Tema literară, deşi veche, a fost reluată de Alexandre Dumas-fiul în *Damacucamelii*, inspirându-l pe Verdi pentru libretul operei Traviata. Dacă Violetta Valery dovedeşte o rară noblete sufletească şi putere de sacrificiu în numele iubirii, în finalul operei ea fiind salvată moral, ridicându-se deasupra tuturor celor care nu au înţeles-o, Manon va rămâne sclava propriilor ei limite şi educaţii, pasiunea pentru lux, rochii şi bijuterii fiindu-i fatală. Nici chiar dragostea sinceră şi profundă a tânărului Des Grieux n-o poate salva. Curajul de a aborda acest subiect, drama etern umană a iubirii şi a morţii, dezvăluie spiritul pasionat şi dramatic al muzicii sale. Succesul a fost triumfal, geniul puccinian fiind recunoscut în unanimitate.

Scènes de la vie de bohème, romanul lui Henri Murger, va inspira libretiştilor Giuseppe Giacosa şi Luigi Illica libretul operei ***Labohème.*** Premiera a avut loc la Teatrul Regio din Torino în 1896. Eroinele operelor lui Puccini necesită o analiză psihologică atentă, ele fiind personaje complexe care trebuie investigate dincolo de aparenţe, de modul în care se manifestă în contextul operei. Condiţia mizeră a intelectualilor şi artiştilor în societatea pariziană a începutului de secol al XIX-lea (spre 1830) îi determină pe cei patru prieteni, Rodolfo (poet), Marcello (pictor), Schaunard (muzician), Colline (filozof), bieţi visători străduindu-se din răsputeri să rămână cinstiţi în mijlocul lipsurilor de tot felul, să dea dovadă de imaginaţie pentru a putea trăi. Mimì şi Musetta sunt firi total opuse, prima blândă, duioasă, melancolică, modestă, timidă, cea de a doua temperamentală, capricioasă, dar în acelaşi timp sensibilă, altruistă, umană.

Observăm că Musetta este o supravieţuitoare, pe când Mimì este înfrântă de boală, de societate şi de propriile sentimente cărora nu le face faţă. Graţia muzicii lui Puccini, elanul romantic, farmecul poetic, generozitatea melodică, sensibilitatea, tandreţea şi lirismul fac din întreaga operă un emoţionant poem de dragoste, model de tehnică muzicală, continuând spiritul melodramei lirice italiene.Bun psiholog, pătrunzând în esenţa libretului, cunoscând arta creatorilor realişti de a reda tipologii şi evenimente caracteristice, Puccini foloseşte recitativul care scoate în evidenţă simplitatea, naturaleţea vorbirii obişnuite. Personajele nu cântă tot timpul, vorbesc, râd, strigă, folosesc tăcerea expresivă, umorul sănătos, verva scânteietoare a orchestrei, amănuntele vieţii cotidiene, Puccini descoperind „poezia lucrurilor mici".

La 14 ianuarie 1900, la Teatro Costanzi din Roma, avea loc premiera operei ***Tosca***, melodramă în trei acte, pe un libret de Illica şi Giacosa, după piesa lui Victorien Sardou. În

partitura editată la 1899 de Giulio Ricordi găsim deja prima distribuție în frunte cu soprana românca Ericlea Darcléeşi tenorul Emilio De Marchi. După ezitări îndelungate Puccini decide să abordeze o tematică diferită de cea a operelor de până atunci: atmosfera republicii romane de la 1800 în plan social, caractere puternice şi conflicte dramatice în planul problematicii umane. Eroina, Floria Tosca, îşi păstrează puritatea sufletească într-o lume arogantă, viciată, nedreaptă, luptând pentru visul ei de fericire cu voință nestrămutată şi tărie de caracter. Împreună cu iubitul ei, Mario Cavaradossi, vor fi striviți de ticăloşia fără limite a tiranului Scarpia. Scena morții lui Scarpia, josnic, bigot, abject, agresiv, „ucis de o femeie" (*euccisodaunadonna*), este de un dramatism cutremurător, compozitorul imaginând şi redând muzical cele mai mici amănunte, replicile fiind vorbite, strigate, însoțite de efecte scenice. Tosca îndeplineşte un act de justiție personală şi colectivă în încercarea de a se salva împreună cu iubitul ei, act de justiție dictat de temperamentul ei năvalnic, simțul onoarei, al libertății, care o fac capabilă de acest gest extrem.

Floria Tosca nu este un personaj pasiv, ci complex, nu este doar femeia îndrăgostită, geloasă pe tot ce îl înconjoară pe Mario Cavaradossi, ea se dovedeşte capabilă de sacrificiu în numele iubirii. Nu face compromisuri, nu ucide în numele dragostei, gestul ei având semnificații profunde, Floria Tosca reprezentând simbolul Italiei eliberate, înfăptuind un act de răzbunare al victimelor fără număr ale tiraniei imperiale habsburgice.Capodopera lui Puccini oferă o imagine complexă a sintezei dintre tradiția verdiană şi verism, împletind lirismul sentimental cu accentele eroico-tragice ale desfăşurării teatrale, confruntarea de temperamente fiind realizată cu o măiestrie artistică greu de egalat.

MadamaButterfly[2] ne trimite într-o lume a culturii japoneze, cu obiceiuri şi cutume neînțelese pe deplin în acea epocă. La baza libretului operei au stat nuvela lui John Luther Long publicată în *Century Magazine* în 1897, inspirată dintr-o întâmplare reală, precum şi povestirea *MadameChrysantheme* a lui Pierre Loti, apărută în 1887, ambele tratând un subiect similar.Pentru a pune în evidență diferența de cultură şi stil de viață, discrepanța între cele două lumi pe fondul pătrunderii capitalismului american în Japonia, Puccini foloseşte un limbaj muzical ce dezorientează spectatorul obişnuit cu melodica sa inepuizabilă. Modulații dense, pasaje cu rezolvări întârziate, tensiuni cromatice, tehnica leitmotivică, toate aceste elemente creează impresia unui discurs liric curgător, neîntrerupt. Puccini şi-a iubit personajul, a studiat minuțios muzica tradițională şi modul de viață japonez, utilizând aliterațiile onomatopeice, specularea timbrală a orchestrei, mijloacele polifoniei, recitativul şi arioso-ul, ce aduc pe scenă o frântură de Orient. Fin psiholog, Puccini concepe cu rafinament toate ritualurile orientale, gingăşiile cotidiene, pentru a spori veridicitatea personajelor. Cu toate acestea, citatele folclorice inserate reprezintă prelucrări ale celor originale, astfel încât atmosfera sonoră a operei este indiscutabil italiană.

Cio-Cio-San este victima contradicției dintre două lumi, dintre două concepții morale şi sociale opuse, închinându-şi viața iubirii, ridicându-se peste prejudecăți religioase şi de castă, rupând orice legătură cu familia ei, dar învinsă de trădarea locotenentului american superficial şi aventurier. Asemeni majorității personajelor sale feminine, eroina sfârşeşte tragic, neavând forța de a-şi schimba destinul. Giacomo Puccini a căutat permanent să îşi înnobileze limbajul muzical prin înlăturarea limitelor de expresie şi să realizeze unitatea dramei şi a muzicii. Opera se încheie cu un procedeu cadențial original, ce marchează apusul lumii pentatonice, a tradițiilor şi samurailor, răsăritul unei lumi noi: sunetul *si* al modului nipon devine prin înglobare terța acordului de *Solmajor*, sugerând asimilarea culturii japoneze de cea occidentală.

În 10 decembrie 1910 la New York Metropolian Opera a fost reprezentată în permieră ***LafanciulladelWest***, operă în trei acte, a cărei acțiune se desfăşoară într-o tabără de mineri la poalele lui Cloudy Mountains în perioada goanei după aur din anii 1849 – 1850, libretul fiind semnat de Carlo Zangarini, după David Belasco. În lumea americană de tip western, Puccini oscilează între introspecția psihologică a eroilor şi situațiile dramatice puternice. Puccini reia în această lucrare tradiția operelor romantice cu personaje exotice, dovedind o complicare din punct de vedere al tehnicii componistice în defavoarea melodicității şi a accesibilității. Deşi a considerat-o cea mai izbutită lucrare a sa, publicul de pretutindeni, atunci ca şi astăzi,mentinandu-se rezervat.

Larondine, lucrare în trei acte pe un libret de Giuseppe Adami, va avea premiera la Monte Carlo, Theatre du Casino, la 27 martie 1917. Acțiunea plasată la Paris, în timpul celui de-al Doilea Imperiu, abordează stilul sentimental al comediilor muzicale vieneze de Franz Lehar. Concepută inițial ca operetă, lucrarea

2 Premiera a avut loc la 17 februarie 1904 la Scala din Milano, de public şi de critici. Succesul operei a venit abia trei luni mai târziu la Teatro Grande di Brescia.

este inspirată de atmosfera saloanelor franceze, sugerată de utlizarea unor ritmuri de dans specifice, cum ar fi cel de tango. Această schimbare în stilistica pucciniană s-a soldat cu un eşec lamentabil, opera fiind considerată o pastişare slabă a lui Lehar. Cu toată măiestria şi eleganţa scriiturii, opera a rămas mai puţin cunoscută (cu excepţia unei celebre arii a personajului Magda) şi mai puţin convingătoare în raport cu alte creaţii pucciniene.

Celebrul **triptic puccinian** este alcătuit din trei opere într-un act. Prima, ***IlTabarro***, libretul lui Giuseppe Adami după drama *LaHouppelande* al lui Didier Gold, aduce în prim plan cheiurile Senei, cu hamalii şi locuitorii ei şi existenţa lor umilă, viaţa reală fiind întruchipată în câteva figuri reprezentative. Modul de a trăi al oamenilor din porturile fluviale, aspiraţiile romantice ale Giorgettei, orbită de luminile Parisului, visurile sale de evadare sunt construite de Puccini într-o progresie dramatică, echilibrată de curgerea netulburată a Senei. Dramaturgia operei este centrată în jurul unei idei unice, reprezentată de trecerea inexorabilă a timpului, încarnată metaforic în mometul apusului de soare, în atmosfera tomnatică şi mai ales în scurgerea netulburată a fluviului, în jurul căruia se dezvoltă întreaga acţiune. Ideea temporalităţii se reflectă în utilizarea măsurilor cu structură ternară, a căror mişcare circulară conduce protagoniştii către tragedia înfăşurată în mantia unui erotism dansant. Cuvintele protagonistei - «*Io capisco una musica sola: quella che fa danzare*» (eu ştiu o singură muzică: cea care mă face să dansez), sunt însoţite de aceeaşi linie melodică ce deschide duetul de dragoste dintre Giorgietta şi Luigi.

SuorAngelica[3] este cea de-a doua operă a Tripticului şi este singura operă pucciniană bazată doar pe personaje feminine. Acţiunea se desfăşoară într-o mănăstire la sfârşitul secolului al XVII-lea, personajul principal, o călugăriţă exilată în urma unei iubiri interzise fiind confruntată cu drama unei maternităţi neîmplinite, cu imaginea copilului pierdut la naştere, vestea morţii acestuia generând conflictul psihologic între sinucidere şi penitenţă. Lucrarea a fost considerată mai puţin convingătoare din punct de vedere teatral şi muzical, deşi a fost una din creaţiile preferate ale compozitorului.

Cu ***GianniSchicchi***[4], Puccini încheie Tripticul, dovedind o măiestrie indiscutabilă

3 Melodramă într-un act, pe libretul lui Giovacchino Forzano, a cărei premieră a avut loc la 14 decembrie 1918 la *New York MetropolitanOpera*.

4 Reprezentată la 14 decembrie 1918 la „New York Metropolitan Opera", libretul aparţinând tot lui Giovacchino Forzano

în realizarea unei spumoase comedii. Acțiunea operei se desfășoară in Florența anului 1299, lucrarea remarcându-se în rândul creațiilor pucciniene prin măiestria portretizărilor, prin inspirația melodică și modul de tratare al artei polifonice. Personajul Gianni Schicchi este inspirat din „Infernul" lui Dante (Cântul XXX), unde acesta își ispășește vina de a fi mințit și înșelat. Mucalitul personaj avusese în Florența veacului al XIII-lea o deosebită faimă datorită darului său extraordinar de a imita vocea și gesturile altora. Această veche temă medievală este transferată în actualitate, imaginea marii burghezii florentine din secolul al XII-lea, a goanei după înavuțire, după lux și viață ușoară ilustrând realitățile politice și sociale, întoarcerea spre tradițiile artistice ale poporului italian și revolta împotriva tiraniei banului. Încercând să reînvie tradiția operei buffa a secolului al XIX-lea, prin râsul subtil, ironia spirituală, imaginile caricaturale dar veridice, prin frumusețea realistă a operei și modul de portretizare a personajelor, prin adresarea în cel mai autentic stil „commedia dell'arte", Puccini a realizat o capodoperă a genului, o ipostaziere nouă a unor problematici morale și sociale până atunci tratate în manieră tragică.

Ultima creație pucciniană, rămasă neterminată prin dispariția maestrului, a fost completată și încheiată de elevul său Francesco Alfano. În ***Turandot***[5], Puccini realizează sinteza operei italiene de peste o sută de ani, îmbinând filonul romantic cu înnoirile începutului de secol. Bazându-se pe o veche legendă chineză despre învingerea caracterului trufaș al prințesei Turandot de către norocosul prinț Calaf, cel care neținând seama de cruzimea acesteia reușește să îi topească inima de gheață prin căldura dragostei sale, lucrarea este o capodoperă impresionantă. Atmosfera de legendă, scenele monumentale, sonoritățile stranii, totul se sprijină pe o viziune simfonică complexă. Artist preocupat de ilustrarea veridică a realității, Puccini s-a documentat temeinic, studiind melodii chineze pentatonice, timbrul specific al unor vechi instrumente muzicale asiatice, costume, ceremonii bizare.

Mijloacele muzicale de ilustrare a culorii locale sunt strâns legate de aspectele reale ale cadrului în care se desfășoară acțiunea. Astfel, el atribuie un rol activ corului, care nu mai este o masă amorfă ce comentează evenimentele dramei, ci reprezintă judecata supremă a poporului, aflându-se într-o permanentă mișcare conștientă și devenind un personaj principal-activ. De asemenea, folosirea efectelor instrumentelor de percuție- printre care și gongul chinez, ale alămurilor-, utilizarea culminațiilor în nuanțe de *ffff* care șochează, contrastele timbrale, vocile de copii cântând o melodie chinezească autentică *a bocca chiusa*, circulația leitmotivelor, semantica intervalelor disonante, introducerea unui intermezzo atunci când dramaturgia necesită o schimbare a focusării tensiunii, totodată urmărind unitatea și succesiunea logică a evenimentelor, toate aceste mijloace construiesc împreună un discurs lirico-dramatic copleșitor prin forța de transmitere a imaginilor, ideilor și sentimentelor, *„tot ce au suferit, tot ce au iubit, au visat și au urît oamenii vremii lui"*, după cum aprecia muzicologul George Sbârcea.

5 A avut premiera la Scala din Milano la 25 aprilie 1926

3. Concluzii

Personalitate care îmbină lirismul cu sensul dramei, fără a fi lipsit de umor, Puccini continuă marea linie a melodismului italian vocal, adăugându-i însă o aprofundare a contextului simfonic. Operele sale pline de muzicalitate generoasă și fluență melodică, de armonii îndrăznețe, de arii de o mare frumusețe și noblețe, ce abordează subiecte pline de dramatism, acoperind o întinsă arie geografică și culturală, reușește să aducă muzicii de operă italiene o revigorare extraordinară, reînviind epoca gloriei verdiene în ultimii ani ai secolului al XIX-lea și în cei ai începutului secolului XX.

Giacomo Puccini a fructificat și sintetizat datele operei verdiene, melosul liric francez și simfonismul dramatic wagnerian într-un limbaj complex, demn de cel mai autentic romantic. Forța dramaturgiei sale muzicale constă în realismul crud al conflictelor, în sesizarea contradicțiilor socio-psihologice și în pasiunea sentimentelor personajelor. Descrierea mediului, economia de mijloace pentru redarea acțiunii determină un tip de teatru sobru în desfășurare, dar plin de tensiune în conflicte. Se observă, de asemenea, permanenta nuanțare lirică, precumpănitoare asupra comicului care, altfel apare accidental, în episoade nesemnificative. Puccini se impune nu numai ca un cunoscător al resurselor expresive ale vocii, scriind momente solistice celebre astăzi în repertoriul liric mondial, ci și ca un simfonist și un orchestrator rafinat.

Recurgând la procedeele naturaliste ale veriștilor, găsim în operele lui Puccini o exagerare artificială a pasiunilor, precum și o frecventă inclinare spre sentimentalism. Acestea sunt însă compensate cu prisosință de calitățile dramatice și muzicale ale principalelor sale opere. Efectul dramatic crește continuu în cadrul desfășurării acțiunii, scenele lirice fiind cu măiestrie înmănunchiate cu cele de un înalt dramatism. Culorile atât de caracteristice

ale orchestrației sale sunt datorate efectelor instrumentației moderne, obținute în special sub influența școlii impresioniste (Debussy). Acestea servesc la redarea unei atmosfere cât mai apropiate de cadrul scenic.

Geniul lui Puccini în concepția cântului a fost aceea de a fi menținut perenitatea vocii cântate în integritatea ei, nu numai confruntând o linie melodică simplă cu un limbaj orchestral complex, ci exploatând toate nuanțele posibile ale vocii pe întreaga ei întindere; doar subiectele operelor sale sunt uneori tributare esteticii veriste, chiar dacă acțiunea lor este frecvent dezrădăcinată în spațiul geografic și în timp, pentru a se subscrie total curentului verist. Exceptând abordarea inedită din *Turandot*, în evoluția stilului puccinian asistăm la un fenomen de „rarefiere muzicală", primele lui opere, până la *Manon Lescaut*, situându-se în prelungirea postromantismului european al unui Ceaikovski sau Massenet, pentru a propune o dată cu *Boema* îndrăzneli necunoscute la contemporanii săi (în afară de ultimele lucrări ale lui Rimski-Korsakov), cărora li se adaugă utilizarea totalului cromatic (acordurile lui Scarpia la începutul operei *Tosca*), utilizarea gamei prin tonuri (*La Fanciulla del West*), impresionismul din *Tabarro* și seria din primul act din *Turandot*.

Referințe bibliografice

1. Adami, G., „Giacomo Puccini", Epistolario, Oscar Mondadori, Milano, 1982
2. Amico, F.D,"Naturalismo e decadentismo in Puccini", Milano, 1962
3. Arbasino, A.,"Giacomo Puccini in AAVV, Nuove interviste impossibili", Milano, 1976
4. Andrieş-Moldovan, E., „Prototipuri feminine în creația puccinianã", Editura Mediamusica, Cluj, 2007
5. Bottero. A.,"Le donne di Puccini", Lucca, 1984
6. Carner, M., „ Puccini.A Critical Biography ", London, 1992
7. Rubboli, D., „Giacomo Puccini. L'ultimo di una'bottega' di musicisti", Maria Pacini Fazzi editore Lucca, 1990
8. Sbârcea, G., „Giacomo Puccini, viața și opera", ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti
9. Sbârcea, G., „Giacomo Puccini", Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, Bucureşti, 1959

de Ciprian Iulian Şoptică

Spiritul grec – o analiză psihologică E. R. Dodds (*partea I*)

După opinia lui Petru Creţia, *Grecii şi iraţionalul* reprezintă ansamblarea în formă de carte a unei suite de opt conferinţe ţinute în anul 1949 la Universitatea din Berkeley, California. Pe lângă capitolele-conferinţe: *Apărarea lui Agamemnon; De la cultura ruşinii la cultura vinovăţiei; Binefacerile nebuniei; Model oniric şi model cultural; Şamanii greci şi originea puritanismului; Raţionalism şi reacţie în perioada clasică; Platon, sufletul iraţional şi conglomeratul moştenit; Teama de libertate,* lucrarea prezbiterului irlandez cuprinde şi două anexe interesante: *menadismul* şi *teurgie*.

În prefaţa lucrării, autorul citează pe binecunoscutul antropolog şi istoric al religiei, specialist în probleme de teora culturii şi civilizaţiei primitive, Levy Brhul, astfel: „dans touts les esprit humain quel qu'en soit le developpement intelectuel, susbsiste un fond inderacinable de mentalite primitive" (în orice spirit uman ce are un anumit fel de dezvoltare intelectuală, subzistă un fond de mentalitate primitivă).

1. Apărarea lui Agamemnon

Erec Robertson Dodds (1893-1979) încearcă să studieze zeii greceşti ca pe nişte invenţii încântătoare şi hazlii a poeţilor homerici, nedorind să afle opinia unor specialişti, ci doar să atragă atenţia asupra unui tip de experienţă homerică care la prima vedere este religioasă, şi, mai ales, să-i studieze psihologia. În accepţiunea filosofului pragmatic american William James, E. Dodds consideră că studiul acestor zeităţi greceşti reprezintă o aplecare spre ungherele cele mai adânci ale sufletului, spre straturile cele mai întunecate, mai obscure ale firii, întrucât, în mod paradoxal, acestea sunt şi singurele locuri din lume în care putem surprinde realul în faptul constituirii sale.

Dodds s-a angajat, aşadar, în studierea nebuniei şi a visului. Nebunia parţială sau vremelnică, ca orice nebunie, nu este atribuită unor cauze fiziologice sau psihologice, ci unui factor extern, daimonic. Visul, în schimb, provoacă "ate" (consumul psihic excesiv) însă "ate" nu este un produs natural, ci, mai degrabă, tot ceva daimonic, supranatutral. Aceşti "ate"

par să fie, după interpretarea lui Dodds, nişte fiinţe supranaturale şi melancolice, în mitologia homerică fiind categorisite ca intervenţii psihice specifice. Asemenea "ate-uri" sunt *eriniile* şi *moirele* care sug sângele muritorilor.

Dodds crede că atunci când Agamemnon îşi învinueşte *moira* el nu se declară un determinist sistematic, de aceea, întrebarea dacă erorii lui Homer cred în determinism (destin) sau în liberul arbitru este un anacronism. Moartea lui Patrocle, spre exemplu, este, cum ar spune un psiholog, "supradeterminată". *Erinia* este agentul imediat al lui Agamemnon, spiritul esenţial al răzbunării, al setei de răzbunare, care asigură împlinirea moirei. Interesant este faptul că fiecare îşi are eriniile sale. Legătura moira-erinii este atestată de Eschil, moira având aici un caracter cvasi-personal, iar complexul moira-erinii-ate pare să aibă rădăcini mai adânci decât însăşi relaţia ate-Zeus. *Erinia* şi *aisa*(sinonimă cu moira) apar în cea mai veche formă de vorbire elenă cunoscută, dialectul arcado-cipriot. Erinia este agentul personal care asigură împlinirea moirei, aşa cum spune Heraclit, ele ar pedepsi până şi soarele dacă ar "întrece măsura", nerespectând sarcina care i-a fost desemnată. La Homer, Eriniile impun revendicările de statut, inerente relaţiilor de familie sau sociale, ele sunt considerate ca parte din moira unei persoane: "unui părinte", unui "frate mai mare", ba chiar şi unui cerşetor i se cuvine un lucru anume şi el se poate adresa eriniilor sale, care să-i apere acest drept. Ele sunt deci, invocate şi ca martore la jurăminte, întrucât acesta creează o sarcină, o moira.

Un comportament nesăbuit şi inexplicabil, este explicabil, totuşi, la Homer prin *ate,* verb ce nu face vreo referire explicită la intervenţia divină. Întotdeauna ate este o stare de spirit-o întunecare, o confuzie temporară a conştiinţei normale. În *Iliada* nu înseamnă dezastru obiectiv ca în tragedii, iar în *Odiseea* se spune că un consum excesiv de vin provoacă ate, în sensul că vinul conţine ceva daimonic, supranatural. Ate nu are la origine vreo legătură cu vina, vechii grecii deosebeau între *fapte fireşti* şi *fapte săvârşite în starea de ate.* Cele din urmă sunt atribuite nediscriminat moirei sau voinţei zeilor, după cum problema este pusă din unghi subiectiv sau obiectiv. Spre exemplu, Patrocle atribuie nemijlocit moartea sa, agentului imediat, Euphrobus, şi indirect agentului mitologic Apolo, iar din punct de vedere subiectiv moirei sale potrivnice. Moartea sa, aşa cum ar spune psihologii este una "supradeterminată".

O altă intervenţie psihică, frecventă la Homer, este şi comunicarea puterii de la zeu la om. În Iliada cazul tipic este transmiterea *menosului* în timpul unei bătălii ca atunci când Atena înzestrează cu o porţie triplă de menos pe protejatul ei Diomede, sau când Apolo pune menos în *thymos*-ul lui Glaucos, care este rănit. Menos nu este o forţă fizică sau un organ permanent al vieţii mentale, ca *thymos*-ul sau *noos*-ul, ci este, mai degrabă, ca şi *ate* o stare de spirit, voinţă personală. Pentru Homer, menosul nu este un capriciu, sau energie vitală, ci fapta unui zeu care amplifică sau diminuează după bunul său plac *arete*-ele unui om, adică potenţilaul său de luptător. Posedarea temporară a unui menos intensificat este, ca şi ate, o stare anormală care cere explicaţie supranormală. Observăm, deci, *legătura directă dintre menos şi sfera voinţei,* apropierea semantică dintre "a fi dornic" şi "a dori răul". Dacă la animale *menos*-ul poate fi ceva spontan şi instinctiv, la om el se manifestă ca o hotărâre, ca o energie vitală sau "ardoare" care nu vine când ai nevoie de ea, ci funcţionează ca un capriciu al zeilor. Acest lucru demonstrează după E. Dodds, faptul că zeii din Iliada şi Odiseea nu sunt doar "convenţii sau invenţii epice", ci sunt zei antropomorfi, bine definiţi, ca Atena sau Poseidon, care nu sunt precum moirele, atele sau eriniile, nişte daimoni anonimi, impersonali. În materie de zeităţi, personajele folosesc o convenţie diferită, am putea spune, mai exact, diferenţiată, întrucât acesta pare a fi tocmai felul de a vorbi al oamenilor, ceea ce demonstrează că poetul epopeic este un realist.

Putem acum rezuma, după ce am examinat tipurile cele mai comune de intervenţie psihică la Homer, că orice abatere de la comportamentul omenesc normal, ale cărui cauze nu sunt percepute imediat de conştiinţa subiecţilor sau de observaţiile altora, este atribuit unor cauze supranaturale, ceea ce-l face pe Dodds să postuleze ideea imixtiunii supranaturalului în comportamentul uman al vechilor greci, aceasta, în ciuda caracterului civilizat şi raţional al ionienilor. Primul specilaist care, după opinia lui Dodds ar fi încercat, situaţiei mai sus menţionate, o explicaţie psihologică, este Nilsson. Acesta, într-o lucrare publicată în 1924 a susţinut că erorii lui Homer suferă de *o instabilitate mentală,* fiind predispuşi la schimbări violente şi rapide ale stării de spirit. El atrage atenţia că o persoană cu astfel de temperament este capabilă, atunci când intervine schimbarea să privească cu oroare înapoi la ceea ce a făcut şi să exclame: "de fapt nu am vrut să fac asta!", cu alte cuvinte, să exclame că "Nu eram eu cel care a făcut-o". Aceasta, din punct de vedere psihanalitic, înseamnă extrapolarea "eu-lui",

ce se manifestă atunci când propriul comportament îți devine străin, adică "nu face parte din eul său".

Aşadar, elementul supranatural nu face altceva decât să dubleze o cauză psihologică naturală, sau, altfel spus, elementul supranatural "dublează o intervenţie psihică", adică o prezintă într-o formă concretă, picturală, deoarece doar aşa poate fi vie în imaginaţia ascultătorilor. În general, premoniţia interioară sau sentimentul brusc, inexplicabil al puterii, sau pierderea bruscă, inexplicabilă, a capacităţii de a judeca, sunt germenul din care s-a dezvoltat ideea "maşinaţiunilor" sacre. Unul din rezultatele acestei transpuneri a evenimentului din lumea interioară în cea exterioară este eliminarea oricărei confuzii: daimnonul nedeterminat trebuie să devină concret, ca un zeu personal oarecare. Spre exemplu, în *Iliada 1* el devine Atena, zeiţa înţelepciunii, dar poetul era liber să aleagă şi alte opţiuni, construind personalităţile zeilor lor, deosebindu-le, cum spune Herodot, "funcţiile şi însuşirile, precizându-le aparenţa fizică". Totuşi, nu trebuie să înţelegem că poeţii homerici au inventat zeii: Atena fusese, se pare, o zeiţă minoică a căminului, doar că poeţii le-au conferit o personalitate, şi astfel, după părerea lui Nilsson, acest lucru a făcut imposibilă trecerea Greciei la o religie de tip magic, care predomina pe atunci, la vecinii ei orientali.

Totuşi, în opoziţie cu opinia lui Nilsson, E. Dodds crede că omul homeric nu are un concept unificat despre ceea ce noi numim "suflet"sau "personalitate". Homer se pare că atribuie omului o *psyche* numai după moarte sau în pragul leşinului, al morţii sau al ameninţării cu moartea, iar singura funcţie înregistrată a psyche-ului în legătură cu omul viu este aceea de a-l părăsi. O altă caracteristică, ce pare să fie în legătură cu rolul pshyche-ului, este obiceiul de a explica un caracter sau un comportament în termeni de cunoaştere. Acest mod intelectualist de a aborda explicarea comportamentului a marcat profund sufletul grecesc; aşa numitele paradoxuri socratice: "virtutea este cunoaştere" şi "nimeni nu face rău dinadins", nu erau noutăţi, ci formulări generalizate, explicite, ale unui mod de gândire de mult înrădăcinat în conştiinţa vechilor greci, care probabil, a încurajat credinţa în intervenţii psihice. Atunci când caracterul este cunoaştere, tot ce nu este cunoaştere nu face parte din caracter, ci vine din afara omului. Aşadar, când omul acţionează într-un mod contrar sistemului său temperamental conştient, despre care se spune că şi-l "cunoaşte", acţiunea sa nu este propriu-zis a a sa, ci ia fost dictată. Cu alte cuvinte, impulsurile neistematizate, non-raţionale şi actele care rezultă din ele, tind să fie excluse din "eu" şi atribuite unei origini diferite.

În societatea modernă sentimentele insuportabile de vină sunt înlăturate prin "proiectarea lor imaginară" asupra altcuiva, căci, aşa cum susţine Dodds, antropologia americană ne învaţă să distingem "culturile ruşinii" de "culturile vinovăţiei", societatea hoemerică aparţinând primului tip de cultură. De aceea, pentru omul homeric, lucrul cel mai de preţ nu este să te bucuri de o conştiinţă liniştită, ci de stima publică, iar cea mai puternică forţă morală cunoscută de omul homeric nu este teama de zei, ci respectul opiniei publice. *Caracteristic culturii ruşinii* fiind tensiunea existentă între impulsul individual şi presiunea conformităţii sociale. Într-o astfel de societate, tot cee ce îl expune pe om dispreţului şi batjocoririi semenilor săi, tot ceea ce-l face "să-şi piardă chipul" este resimţit ca insuportabil. Aceasta explică, probabil, de ce anumite cazuri de eşec moral, ca de pildă, pierderea stăpânirii de sine a lui Agamemnon au ajuns să fie "proiectate" asupra unui agent divin. Pe de altă parte, acest lucru explică şi senzaţia treptată de culpă, caracteristică unei epoci mai târzii, cea care a transformat *ate* în pedeapsă, Eriniile în executori ai răzbunării, iar pe Zeus într-o întruchipare a justiţiei cosmice.

2. De la cultura ruşinii la cultura vinovăţiei

Trebuie precizat de la început faptul că expresia „cultura ruşinii" desemnează atitudinea religioasă a perioadei arhaice, iar expresia „cultura vinovoăţiei" atitudinea religioasă atribuită, deobicei, perioadei lui Homer. Aceşti termeni, recunoaşte şi E. Dodds, sunt foarte dificili de înţeles până şi de către specialişti, de aceea pot creea uşor erori de interpretare. Dodds foloseşte termenii strict descriptiv, fără însă a elabora o teorie specială a transformărilor culturale. Mai mult, se pare că distincţia este doar relativă, întrucât mai multe moduri specifice „culturii ruşinii" au persistat atât în perioadele arhaice, cât şi în cele clasice. Tranziţia de la o cultură la alta este desigur, treptată şi incompletă.

Când trecem de la Homer la literatura fragmentară a perioadei arhaice şi la scriitori ai perioadei clasice care încă mai păstrează concepţia arhaică, cum ar fi Pindar, Sofocle, dar şi Herodot, ne frapează conştiinţa intensificată a insecurităţii şi vulnerabilităţii omeneşti, ce îşi are corespondentul religios în sentimentul unei ostilităţi divine-nu în sensul că zeiltatea

ar fi malefică, ci în sensul că o putere şi o înţelepciune copleşitoare îl asupresc pe om, împiedicându-l să se ridice deasupra statutului său. La acest sentiment se referă de pildă Herodot atunci când spune că Zeitatea este întotdeauna „pizmaşă şi plină de tulburare", sau în altă traducere „geloasă şi pusă pe zâzanie". Ideeea este că zeii sunt resentimentari faţă de succesul omului, sau faţă de orice moment de fericire ce ar ridica fiinţa muritoare a omului deasupra statutului ei, uzurpându-i astfel prerogativele.

Doctrina dependenţei neajutorate a omului faţă de o Putere arbitrară nu este nouă, dar în perioada clasică apare un nou accent de disperare, o nouă accentuare a zădărniciei scopurilor umane. Suntem mai aproape de lumea lui *Oedip-Rege*, decât de cea a *Iliadei*. Apare aşadar, mai proeminentă ideea geloziei divine a *phthonos*-ului, pe care Eschil o numea o „venerabilă şi străveche doctrină". Totuşi, din modul neinhibat din care se laudă omul homeric, reiese limpede că pericolului *phthonos*-ului nu prea este luat în serios, astfel de scrupule fiind străine de o cultură a ruşinii. Ideea centrală este că numai în perioada arhaicului târziu şi cea a clasicismului timpuriu noţiunea de phthonis devine o ameninţare agresivă, o sursă sau o expresie a angoasei religioase.

Între ofensa primitivă şi pedepsirea ei de către Zeitatea geloasă se inserează o verigă morală, se spune că succesul produce *koros*-suficienţa omului care a reuşit prea bine- care, la rândul său, generează *hybris*- aroganţa în vorbă, în faptă sau chiar în gândire. Astfel interpretată, devine mai raţională, dar nu mai puţin opresivă. Interpretarea morală a phthonisului aduce în discuţie o altă caracteristică a gândirii religioase arhaice, tendinţa de a transforma supranaturalul, în general şi pe Zeus, în agenţi ai dreptăţii. Iniţial religia şi morala nu erau interdependente, ele având rădăcini separate. Dodds crede că religia derivă din raportarea omului la întregul său ambient, iar morla din raportarea sa la ceilalţi.

O ultimă caracteristică pe care Dodds vrea să o accentueze în legătură cu specificul culturii arhaice a vinovăţiei, este teama de pângărâre (*miasma*) şi corespondentul ei, dorinţa de purificare rituală (*catharsis*). În perioada arhaică catharsis-ul nu era decât o îndeplinire mecanică a unor obligaţii ritualice, noţiunea unei purificări automate, cvasi-fizice, ce era susceptibilă de a se transforma prin diferite nuanţări, în ideea mai profundă a ispăşirii păcatului.

Chiar dacă la Homer nu există nici o urmă a credinţei potrivit căreia profanarea este molipsitoare sau ereditară, în viziunea arhaică ea era şi una şi alta, ceea ce nu făcea decât să-i amplifice teroarea: căci nimeni nu putea fi sigur că nu a contactat răul printr-un contact întâmplător sau că la moştenit prin păcatul uitat al vreunui strămoş îndepărtat. Chiar dacă ar fi o simplificare să considerăm aceste credinţe drept originea sentimentului arhaic al vinovăţiei, totuşi ele sunt expresia lui, la fel cum teama obsedantă de a cădea în păcatul capital exprimă sentimentul de vinovăţie al creştinismului.

Diferenţa dintre cele două este că *păcatul* este o problemă de voinţă, o boală a conştiinţei umane, pe când *pângărirea* este consecinţa automată a unei acţiuni ce aparţine lumii întîmplărilor exterioare. Sentimentul arhaic al vinovăţiei devine sentiment al păcatului ca rezultat a ceea ce Kardiner numeşte „internalizarea conştiinţei"- un fenomen incert care apare târziu în lumea elenă şi nu se răspândeşte decât târziu după ce legea laică a început să recunoască importanţa motivaţiei. Transferul noţiunii de puritate de la sfera magică la cea morală a fost, de asemenea o evoluţie târzie: numai către sfârşitul secolului al V-lea întâlnim afirmaţia explicită că nu ajunge să ai mâinile curate, ci inima trebuie să fie şi ea curată.

În finaul capitolului *De la cultura ruşinii la cultura vinovăţiei*, E. Dodds revine la analiza din capitolul 1, asupra semnificaţiilor date termenului de ate, daimon personal, erinii obiective, moira individuală, legându-le de ideea de phthonos şi mizând pe interpretarea impulsiunii iraţionale care domină toate acestea, ajungând până la daimomul platonian, care devine un fel de spirit îndrumător sublim, un supra-eu freudian, care, în Timaios se identifică cu elementul purei raţiuni a omului. Astfel, devenind respectabil din punct de vedere moral, daimonul se bucură de o nouă viaţă în scrierile stoicilor, neoplatonicienilor, sau chiar a scriitorilor creştini medievali.

3. Binefacerile nebuniei

Cele mai mari binefaceri-spune Socrate în Phaidros ajung la noi pe calea nebuniei. Prin acestă afirmaţie, în interpretarea lui E. Dodds, părintele raţionalismului occcidental temperează paradoxul de mai sus, cu cuvintele ca „nebunia să fie un dar divin", de unde, se deosebesc patru tipuri de „nebunie sacră":

1) nebunia profetică, al cărui zeu este Apolo
2) nebunia telestică sau rituală, al cărei protector este Dionysos
3) nebunia poetică, insiprată de muze

4) nebunia erotică, inspirată de Afrodita şi Eros

Referitor la cele patru forme de nebunie inventariate de către Platon, e. R. Dodds ăşi pune următoarele întrbări: a) în ce măsură aceste credinţe au fost modificate sub inflenţa raţionalismului în expansiune? Şi b) în ce măsură se acoperă complexul mental numit de Platon „nebunie profetică" şi „rituală" cu vreuna din stările cunoscute de antropologia şi psihologia modernă? Înannte de a se ocupa de cele patru tipuri „divine", Dodds face referire la cercetările interprinse de antropologul Rhode în cartea sa Psyhe, care, găseşte la Platon o deosebire între nebunia „divină" şi cea obişnuită, a cărui cauză este boala. Platon recunoaşte, aşadar, în general, două tipuri de nebunie, una de origine supranaturală şi alta care se datorează unor cauze naturale. Empedocle ar mai fi făcut o deosebire între nebunia ieşită din purificarea sufletului şi cea datorată unor afecţiuni trupeşti.

Printre cele mai răspândite simptome ale alienaţiei mentale, astăzi, este credinţa pacientului că se află în contact sau că se identifică cu fiinţe sau forţe supranaturale, cum, se pare că se întâmpla şi în antichitate. Unul dintre aceste cazuri este medicul Menecrates din secolul IV, care se credea Zeus. La fel, epilepticii au adesea senzaţia de a fi loviţi cu o bâtă de o fiinţă invizibilă; şi fenomenul crizei de epilepsie cu prăbuşire bruscă, scrâşnire din dinţi şi scoaterea limbii, a jucat un rol important în ideea populară de posesiune.

Concluzia lui Dodds, referitor la *nebunia profetică* e că ea este cel puţin la fel de veche ca şi religia lui Apolo, sau chiar mai veche. Dacă grecii aveau dreptate atunci când făceau legătura dintre a fi profet şi a fi nebun, înseamnă că asocierea profeţiei cu nebunia aparţien fondului de idei indo-european. În timp ce Iliada admite numai prorocirea inductivă, pornind de la semne, poetul Odiseii, se pare că nu poate rezista ispitei de a introduce ceva mai senzaţional-un exemplu de clarviziune. Viziunea simbolică a lui Theoclymenes, al cărui dar era moştenit, aparţine aceeleaşi categorii spirituale ca şi viziunile simbolice ale Casandrei din Agamemnon sau cele ale profetesei lui Apolo din Argos. Nebunia de tip clarviziune nu este una de tip oracular, ci una a acărei apariţei este sopnatană şi neprevizibilă.

La Delfi, cele mai multe oracole se baza pe entuziasm. Pitia devenea *entheos, plena deo*, zeul intra în ea folosindu-i coardele vocale ca pe ale sale proprii, la fel cum aşa-zisul „control" o face în relaţia modernă spirit-medium, de aceea spusele delfice ale lui Apolo sunt mereu la persoana intâi, niciodată la persoana a treia. Delirul profetic se explică printr-o facultate înnăscută pe care sufletul şi-o poate exercita în aumite condiţii, mai ales atunci când se vede eliberat prin somn, ttransă sau ritual religios de orice interferenţă corporală ca şi de orice supraveghere raţională. Această părere o găsim la Aristotel, Cicero, şi Plutarh şi a fost folosită pentru a explica visele profetice.

Posesiunea profetică nu se limita doar la oracolele oficiale, figuri legendare precum Casandra, Bakis şi Sibila făcuseră profeţii în stare de posesiune, iar Platon se referă frecvent la profeţii inspiraţi ca la un tip obişnuit în vremea sa. În perioada clasică se practica un anumit fel de mediumnitate individuală de către persoane numite „ventriloci" şi mai târziu „phythoni". Un celebru ventriloc era Euricle, menţionat de Aristofan şi de Platon. Informaţia noastră directă se reduce doar la faptul că aveau o a doua voce, interioară, cu care dialogau, precizau viitorul şi despre care se credea că aparţine unui daimon. Dodds crede că ventrilocii nu respirau şuierător ca mediunmii moderni aflaţi în transă, însă unii profeţi precum Nicandru, menţionat de Plutarh, sau mai ales profetesa Pitia cu siguranţă intrau în transă prin autosugestie, asemenea transei mediumnice din zilele noastre. Ea era precedată de o serie de acte ritualice: Pitia se îmbăia, probabil, în Castalia, bea apă din izvorul sacru şi stabilea contactul cu zeul prin intermediul arborelui sacru, laurul, ţinând în mână o ramură la fel ca predecesoarea ei, Themis, care apare pe un vas din secolul al V-lea tămâindu-se cu fumul frunzelor de laur, sau mestecându-le, şi în fine, se aşeza pe trepied creînd astfel un contact mai strâns cu zeul, prin atingerea scaunului ritual. Toate acestea sunt procedee magice familiare care ajută autosugestia, însă nici unul nu poate avea efecte psihologice.

Aşadar, într-o cultură a vinovăţiei, nevoia de siguranţă supranaturală, de autoritate transcendentă devine extrem de puternică. Grecia nu avea nici biblie, nici biserică, de aceea, Apolo, trimis pe pământ al tatălui ceresc, aumplut golul. Fără Delfi societatea greacă nu ar fi putut îndura tensiunile la care era suspusă în perioada arhaică. Sentimentul zdrobitor al ignoranţei şi nesiguranţei omeneşti, teama de divinul *phthonos*, groaza de *miasma*, cu alte cuvinte povara acumulată a tuturor acestora ar fi de nesuportat fără sentiemntul de siguranţă pe care un astfel de sfetnic divin şi omniscent îl putea da, siguranţa că în dosul acestui haos aparent există cunoaştere şi finalitate.

Grecii credeau în oracolul lor nu fiindcă erau superstiţioşi, ci fiindcă nu se puteau lipsi de el, iar atunci când importanţa sa a diminuat în perioada elenistică era nu pentru că oamenii deveniseră mai sceptici(cum credea, de pildă, Cicero) ci pentru că li se ofereau alte forme de securitate religiosă.

Prototipul *nebuniei rituale* este procesiunea pe munte, dionisiacă sau dansul muntelui. Funcţia socială a ritualului dionisiac era esenţial catartică, în sensul psihologic; el îl elibera pe individ de acele impulsuri iraţionale contagioase, care, atunci când erau îngrădite dădeau naştere ca şi în alte culturi la izbucniri de dans maniacal şi la manifestări similare de isterie colectivă. Dionysos, ca şi Apolo era, deci, în perioada arhaică o necesitate socială, fiecare în felul lui alina anxietăţile caracteristice unei culturi a vinovăţiei. Dacă Apolo promitea siguranţa, Dionysos oferea libertatea: „Uită deosebirile şi-ţi vei găsi identitatea, alătură-te procesiunii şi vei fi fericit astăzi". Dionysos era, esenţialmente un zeu al bucuriei, „nespus de vesel", cum îl numeşte Hesiod, sau „bucrie pentru muritori", cum îl numeşte Homer, iar bucuriile lor erau accesibile tuturor, până şi sclavilor şi liberţilor, care erau excluşi din vechile culturi păgâne. În timp ce Apolo era un zeu al aristocraţiei, dimpotrivă, Dionysos a fost în toate timpurile un zeu al poporului. El este Lysos, „Eliberatorul"-zeul care prin mijloace mai mult sau mai puţin simple, îţi îngăduie pentru scurt timp *să nu mai fii tu însuţi* şi, astfel, să te simţi liber. Dionysos îi face pe oameni să se poarte nebuneşte, scopul acestui cult era *ecstasis*, care poate însemna orice, de la ieşirea din minţi la alterarea personalităţii. Funcţia lui psihologică constă în satsfacerea şi descătuşarea impulsului de refuzare a responsabilităţii care există în fiecare din noi şi care poate deveni, în anumite condiţii sociale, o dorinţă irezistibilă.

Al treilea tip de nebunie divină al lui Paton, cel pe care-l defineşte prin sintagma „posedat de către muze" este *nebuia poetică*. În cazul acestei nebunii muza este cea care joacă rolul Pitiei, poetul nu cere să fie „posedat" el însuşi, ci doar să fie interpretul muzei căzute în transă. Tradiţia epică îl reprezintă pe poet ca obţinându-şi cunoaşterea suprafirească de la muze, fără însă a aluneca în extaz sau a fi posedat de ele.

4. Model oniric şi model cultural

Subiectul pe care Dodds îl consacră acestui capitol este atitudinea grecilor faţă de experienţa visului. Cercetări recente asupra viselor la popoarele primitive contemporane sugerează că, alături de visele anxioase obişnuite şi de cele legate de împlinirea dorinţelor, există şi altele al căror conţinut expres este determinat de un model cultural local. Cu alte cuvinte, în multe societăţi primitive întâlnim structuri onirice legate de un model religios care se transmite social şi că acestea dispar de îndată ce credinţa subiacentă intră în declin. Nu numai alegerea simbolului, dar însăşi natura visului pare să se conformeze unui model rigid, tradiţional. Astfel de vise sunt strâns legate de mit, despre care s-a spus, cu îndreptăţire, că este gândirea visată a colectivităţii, la fel cum visul este mit individual.

Dodds aminteşte de profesorul H.J Rose, în cartea sa *Primitive Culture in Grece* distinge trei feluri preştiinţifice de a concepe visul: 1) „a lua viziunea onirică drept un fapt obiectiv"; 2) „a lua drept ceva văzut de suflet sau de unul din suflete, în timpul separării lor temporare de corp, aşadar, drept o întâmplare ce se desfăşoară în lumina spiritelor sau ceva asemănător"; 3) „a interpreta visul recurgând la o simbolică mai mult sau mai puţin complicată". În majoritatea descrierilor de vise, poeţii homerici tratează ceea ce văd ca pe un „fapt obiectiv". Visul ia de obicei forma unei vizite făcute celui sau celei care doarme de un personaj visat. Acest personaj visat poate fi un zeu sau o fantomă, un mesager preeexistent sau o „imagine"(eidolon) creiată special pentru această împrejurare.

Într-o clasificare transmisă de Artemidor, Macrobus şi alţi scriitori târzii, se disting, de asemenea trei tipuri de vivse: a) visul *simbolic*, „care învăluie în metafore, ca un fel de ghicitoare, o semnificaţie ce nu poate fi înţeleasă fără interpretare" b) visul *horama* sau „viziunea", care este o derulare premonitivă a unui eveniment viitor şi c) visul *chrematismos* sau „oracular", ce se recunoaşte „atunci când în somn, părintele celui care visează sau alt personaj respectat sau impresionant, un preot sau un zeu, dezvăluie fără ajutorul simbolurilor ceea ce se va întâmpla sau nu, ceea ce trebuie sau trebuie făcut". Exemple de astfel de vise sunt visele lui Socrate din *Criton* şi *Fedon*. Literatura veche este plină de astfel de vise „trimise de zeu" în care un singur personaj visat se apropie de cel care visează, ca la Homer, şi îi prezice, îl sfătuieşte ssu îl avetizează. Un vis obişnuit de vis „trimis de zei", în Grecia şi în alte părţi este visul în care se recomandă o ofrandă sau act religios, precum însuşi Plton povesteşte în *Legile*, unde sau în *Epinomis*. Stilizarea visului divin sau *chrematismos* nu este pur literară, este un vis de tipul „modelului cultural" şi apraţine

experienţei religioase umane, chiar dacă poeţii l-au adaptat scopurilor lor, folosindu-l drept motiv literar. Majoritatea viselor înregistrate în literatura asiriană, hitită, egipteană veche sunt „vise sacre", în care apare un zeu ce transmite celui adormit un mesaj limpede, precizând uneori viitorul, alteori cerând să i se consacre un cult. Într-o societate monarhică privilegiaţii care visau deobicei astfel de vise erau regi, oamenii simpli se mulţumeau cu visul simbolic obişnuit, pe care îi interpretau cu ajutorul unor cărţi de vise.

Dodds va urmări în finalul acestui capitol felul în care câţiva intelectuali greci au ajuns la o atitudine raţională faţă de experienţa visului. Primul care a acordat în mod explicit visului locul cuvenit a fost Heraclit, care a observat că în somn fiecare se retrage într-o lume proprie. În acest mod se exclude posibilitatea obiectivării visului, şi în acelaşi timp se refuză orice validitate experienţei onirice în general, de vreme ce regula lui Heraclit este „să urmărim ceea ce avem în comun". Asemenea lui Heraclit este şi Xenofan, care respinge orice formă de divinaţie, preucum şi ideea de vis veridic. Urmează teoria atomistă a lui Democrit despre vise, potrivit căreia ele sunt eidola, emanaţii continue ale oamenilor şi obiectelor care afectează conştiinţa celui care visează. Această teorie oferă o întemeiere explicită a viselor telepatice atunci când declară că eidola sunt purtătoare de reprezentări ale activităţii mentale a fiinţelor de la care provin.

Dodds susţine că spre sfârşitul secolului al V-lea, tipul tradiţional al „visului sacru" începe să scadă în frecvenţă şi importanţă, odată cu declinul credinţei vii în zeii tradiţionali, totuşi, cultul lui Asclepios rămâne o excepţie. În acelaşi timp există un interes viu pentru *oneirokritike*, adică pentru arta interpretării visului simbolic individual. Din această periadă s-au dezvoltat şi primele cărţi greceşti de vise. Tratatul hipocratic *Despre regim* încearcă să explice raţional oneirokritike şi face legătura dintre o largă categorie de vise şi starea psihologică a celui care visează, considerându-le simptome importante pentru medic. Autorul admite şi existenţa viselor sacre, premonitive şi, de asemenea, recunoaşte că multe vise sunt împliniri ale dorinţelor nedeghizate. Astfel el anticipează principiul lui Freud potrivit căruia visul este întodeauna egocentric.

În *Timaios*, Platon oferă o explicaţie curioasă a viselor mantice: ele izvorăsc din intuiţia sufletului raţional, dar sunt percepute de sufletul iraţional ca imagini reflectate de pe suprafaţa netedă a ficatului, de aici caracterul lor simbolic obscur, care face necesară interpretarea. Platon acceptă astfel o raportare indirectă a experienţei onirice la realitate. O contribuţie mai importantă o are, în schimb, Aristotel în cele două scurte eseuri ale sale *Despre vise* şi *Despre prorocirea în somn*. Modul său de a trata problema este perfect raţional atunci când recunoaşte o origine comună a viseor, halucinaţiilor celor bolnavi şi iluziilor celor normali, ca de pildă, atunci când confundăm un străin cu persoana pe care vrem să o vedem. El nu admite că visele ar trimise de zeu, căci, dacă zeii ar avea ceva de comunicat oamenilor, ar face-o mai curând în timpul zilei şi şi-ar alege mai atent interlocutorii.

Totuşi, visele, deşi nu sunt de origine divină pot fi numite daimonice, fiindcă „natura însăşi este daimonică". Ca şi Freud, Aristotel păstrează o rezervă faţă de visele veridice, şi nu mai vorbeşte ca în tinereţea sa romantică de „puterea înnăscută a sufletului de a proroci" şi respinge teoria atomistă de *eidola*. Două tipuri de visuri sunt acceptate ca inteligibil premonitive: visele care oferă date despre starea de sănătate a „visătorului" şi care pot fi explicate raţional, prin pătrunderea în conştiinţă a unor simptome ignorate când persoana este trează şi cele care duc la propria lor îndeplinire sugerând celui ce visează o cale de acţiune. Concepţia religioasă despre vise a fost reînviată de către stoici şi acceptată şi de peripateticieni, ca de pildă, Cratippos, prietenul lui Cicero. După părerea lui Cicero, filosofii, prin această „încurajare a viselor", au avut un rol important în menţinerea unei superstiţii al cărei unic efect a fost să amplifice povara de anxietăţi şi spaime ale omenirii.

5. Şamanii greci şi originea puritanismului

La scriitorii atici ai sec. al V-lea ca şi la predecesorii lor ionieni „eul" desemnat de cuvântul *psyche* este mai degrabă eul emoţional decât cel raţional. Despre psyche se vorbeşte ca despre locaşul curajului, al pasiunii, al milei, al poftei, a anxietăţiii, al poftei animale, dar aproape niciodată înainte de Platon ca despre locaşu raţiunii; ea corespunde în linii mari *thymos*-ului homeric. Observăm totuşi, că psyche apre uneori ca organ al conştiinţei atribuindu-i-se un fel de intuiţie neraţională. Cu alte cuvinte, pentru orice atenian din secolul al V-lea cuvântul psyche era străin de orice puritanism şi de orice urmă de statut metafizic. Spiritul nu era prizonier recalcitrant al corpului, era viaţa sau spiritul corpului şi se simţea acasă în el. În legătură cu această opinie şi-a pus cuvântul său decisiv noua mentalitate religioasă; înzestrându-l pe om cu un „eu" ocult de origine divină

şi punând astfel sufletul şi trupul în conflict, ea a introdus în cultura europeană o nouă interpretarea existenţei umane, interpretare căreia i se spune deobicei puritană.

O sursă posibilă a antitezei puritane dintre suflet şi trup, o găsim în pasajele din Pindar şi Xenofan, care porneşte de la observaţia că activitatea psihică şi cea trupească sînt în proporţie inversă, pentru pshyche intervalul de maximă activitate e cel în care corpul doarme sau, cum spune Aristotel, în care ele e în pragul morţii. De aceea şi Dood l-a numit „eu ocult". O credinţă de acest gen, este după opinia presbiterului irlandez, un element esenţial al culturii şamanice care există în Siberia şi a lăsat urme pe o arie vastă ce se întinde din Scandinavia, peste teritoriile eurasiene, până în Indonezia. După interpretarea lui E. Dodds, şamanul poate fi descris ca o persoană instabilă psihic, care se simte chemată spre viaţa religioasă. El trece printr-i perioadă de pregătire foarte riguroasă, care de regulă presupune izolare şi post, şi eventual chiar o schimbare psihologică de sex. Din acest refugiu religios şamanul iese înzestrat cu puterea, adevărată sau simulată de a trece după plac într-o stare de disociere mentală. În acestă stare se crede că propriul său sufpelt părăseşte trupul şi călătoreşte în ocuri îndepărtate, cel mai adesea în umea spiritelor. Un şaman poate fi văzut în mai multe locuri deodată, el are puterea bilocalizării. Din astfel de experienţe narate de el în cântece improvizate, şamanul obţine darul prorocirii, al poeziei religioase şi al medicinei magice, care fac din el un personaj important din punct de vedere social. El devine deţinătorul unei ştiinţe supranormale.

Se apre că grecii au fost influenţaţi de această cultură şamanică atunci când au intrat în contact cu populaţiile tracice, sciţii, după savantul elevetian Meuli. Meuli sugerează că efectul acestui contact se pot vedea în proliferarea de clarvăzători, tămăduitori şi predicatori, la sfârşitul perioadei arhaice, dintre care unii sunt legaţi în tradiţia greacă cu nordul, şi care toţi au caracteristici şamanice. E. Dodds în capitolul de faţă aminteşte de Abaris care ar fi venit din nord călărind pe o săgeată, cum se crede că fac şi astăzi sufletele din Siberia. El putea să izgonească ciuma, să prevadă cutremure, să compună poeme religioase şi propovăduia adorarea zeului său nordic Apolo Hiperboreean. Dodds aminteşte de şamanii Aristeas, Epimenide, Abaris, Pitagora, Empedocle şi Orfeu. Experienţa religioasă de tip şamanic este în sine individuală, nu colectivă, şi, ca atare se potrivea cu individulaismului crescând al unei perioade care nu se mai putea mulţumi cu extazele colective ale lui Dionysos.

Andrei Cucu

Ambiguitatea dublului și suspiciunea duplicității

(partea a II-a)

de Mircea Oprea

Dubiul ce plutește asupra condiției de astăzi a personajelor împrumutate din realitatea istorică stăruie și după ce închizi cartea încât îți îngăduie să crezi că acestea, animate de vieți adevărate, continuă să respire aceeași libertate ca și noi. Ambiguitatea din *Dragul meu turnător*[1] este, poate, un fin sarcasm al autorului cât să ne transmită aluziv că demonii totalitarismului nu s-au lăsat exorcizați și alungați în neant, n-au dispărut, sunt doar adormiți, ei trezindu-se în răstimpuri pentru a-și aduce în realitate utopiile. Cu oarecare spaimă, știindu-mi experiența trăită mai bine de o jumătate din viață, presimt în finalul acestei cărți, un final deschis, avertismentul că viitorul, cât o mai fi, nu și-a epuizat surprizele încât este bine să privesc oglinda: dublul meu, seamănul cel bănuitor, stă cu ochii pe mine.

Heteronimele care ne trăiesc viața

Ca om normal ți-e greu să știi de cum cineva poate face răul fără să aibă conștiința răului ieșit din mâna sa. Un răspuns îl afli din felul în care fusese posibilă incomensurabila crimă nazistă: fragmentarea răului în mici gesturi neutre. Aceeași tehnică a neutralizării actului criminal prin spargerea sa în fapte mărunte, neidentificabile nicicum drept infracțiuni clare, evidente, uneori nici cât un fapt imoral, era folosită și de poliția politică. „Om al muncii" la Securitate, C.A. transcria benzile de magnetofon pe care nu el le înregistrase: altcineva instalase microfoanele, altul descuiase ușa, altul făcuse planul locuinței; *altcineva*, un fel de paparazzi de astăzi dar cu stăpânul ascuns într-un acronim, fila „obiectivul" în stradă, îi făcea poze și transmitea mai departe – toate informațiile circulând dintr-o Direcție în alta până se pierdea orice urmă. Celui care transcria înregistrări audio, celui care fila, îi era imposibil să priceapă în ce anume consta partea nocivă a „muncii" prin care își câștiga și el pâinea. Abia Pătrulescu, administratorul dosarului care primea informări, note, rapoarte, le punea cap la cap și transmitea șefilor *o poveste* despre „obiectiv", ascuns și acesta sub un nume fals. Era un act criminal în toată regula, dar ca o crimă fragmentată

1 Gabriel Liiceanu, *Dragul meu turnător*, Editura Humanitas, București, 2013.

în cioburi vidate de existențe reale, de oameni vii, și înlocuite cu ficțiuni despre care se vorbea ca despre personajele unei fantasme.

Ajunse în carte, personajele vor fi imaginate cu biografia lor colată complet pe date reale, recunoscute drept existențe înscrise în timp și spațiu, cu o voință proprie, capabile să-și determine viața lor dar și a altora, cu fapte înregistrate de instituții oficiale și mă întreb dacă aceste creaturi, depășindu-și starea de pure ficțiuni ludice ale unei fantezii ce se dezvoltă în spirală, nu prind deja umbra unor heteronime ale autorului. Vei termina de citit cartea și vei putea crede că locotenentul-major C.A. dar și acel maior Pătrulescu își duc mai departe viața pe-aproape de noi, ei existând cu adevărat după ce o parte din tot ce au trăit s-a insinuat ca o altă existență în filele unei cărți. Heteronimele lui Fernando Pessoa, fabulații notorii, nu-i reproșau cu nimic statutul atribuit, dar pot să mă întreb, iarăși, în ce măsură nu va fi fost Gabriel Liiceanu un părinte abuziv, tiranic poate, pentru personajele sale, un fel de heteronime pe care le-a încărcat cu mârșăvii greu de acceptat într-o existență pe cât de onestă, pe atât de fictivă. Când personajul cărții scrise de tine e mușcat de ambiția să devină el însuși autor, acel personaj va avea determinarea, orgoliul, ca și puterea să-ți rescrie viața încât nici măcar trecutul (ce să mai vorbim de viitor!), nici trecutul tău nu va mai fi *un lucru inevitabil*, cum ar crede Luigi Zoja (*Istoria aroganței*). Existențele heteronime, căpătându-și autonomia, au capacitatea să te locuiască și să te trăiască în nume propriu ca o altă viață a ta adânc ascunsă în inconștientul la care nu ai acces pe altă cale. Iar când ele sunt ficțiuni în replică la o persoană reală de ce n-ar fi chiar trecerea ta, ca autor, în conformitate cu principiul junghian al enantiodromiei, exact nemernicii, bastarzii pe care îl ascunzi de ochii lumii. Tendința oricărei forme de viață, a fiecărei ființe, crede psihologia abisală, este de a ajunge, în timp, contrariul ei de acum: azi – alb, mâine – negru, azi – sfânt, mâine – ticălos, și asta pentru că, în joaca sa aleatorie (sau nu?), filogeneza speciei reține și evoluția (*selecția!* p. 268) inversă – cât să ne întâlnim destul de des cu mutanți, monștri, ticăloși – același chip al nostru din oglinzile angoasei.

De la dublu la duplicitate e mai mult decât un joc de cuvinte, este forma esențializată, este rezumatul realității pe care trebuie să ne-o asumăm pentru a supraviețui, acum trăind cu dublura noastră – și aceasta cine știe de cine ficționată! *Cu toții practicăm, fiecare la scara lui și fără să-l putem evita, un anumit tip de duplicitate* (240), ne va pune în gardă, ușor anesteziant-soporific, chiar autorul. Hrănind și eu ipocrizia deseori capabilă să evite atitudini scandaloase, nu voi contrazice deși vedem prea bine unde ne-a adus tartuffismul. De acord, suportăm duplicitatea, o practicăm, o recunoaștem și la noi și la ceilalți, doar că unii apelează la ea cu lehamite, ca mijloc complezent și defensiv, pe când altul o administrează calculat, ca pe o „multinațională" de anvergură proiectată cu profit în valută la final de an, duplicitatea fiindu-i ascensor în cățărarea la nivelele superioare ale oricărei ierarhii.

Specialități ale poliției politice: umorul intensiv și crima din „incompetență"

Autorul are capacitatea de a transforma în personaje oamenii reali, vii, reflectându-i ca într-un dialog în oglinzile altor existențe dintre același coperți. Așa vom cunoaște nu neapărat un alt Constantin Noica decât cel din *Jurnalul de la Păltiniș*, ci îl vom vedea reconstruit, reanimat prin ochii turnătorului Cristian. Redactorul șef de la Revista de filozofie, dintr-un gest de curtoazie interesată, se va pune la dispoziția filozofului cu tot cu mașina personală pentru o călătorie în doi prin Ardeal, călătorie redată amplu într-un „reportaj" dedicat șefului său, maiorul. Citit astăzi ca document datat, *Nota informativă* are o relevanță unică pentru cuprinderea mai de aproape a personalității maestrului lui Liiceanu. Din prudentele rețineri ale lui Noica față de Chețan e de înțeles că fostul deținut politic, cu flerul intact, îl bănuia a fi informator și, preventiv, îi va vorbi cât mai puțin despre Gabriel Liiceanu, amintindu-l doar ca pe o *oarecare* persoană vag cunoscută (p. 381-382). Și tot Noica va avansa prin Cristian, gest de calmare a animozităților dintre el și Securitate, un mesaj: nu are intenția de a *colabora cu cei de la Europa Liberă!* (p. 390) Despre Noica vom afla că el nu-i doar profesorul care cultiva o pepinieră de talente cum credeam noi din *Jurnalul de la Păltiniș* ci, retușat în „studiourile" poliției politice, ni se va dezvălui portretul unui inamic al regimului rămas periculos și după ce făcuse ani de detenție, încât trebuia urmărit în continuare, cum trebuiau urmăriți și discipolii săi.

Trăirile terifiante ale lui Noica aflat în „custodia" autorităților le vom afla, în sinteză, într-un document din *Anexe* (p. 348). La 1 august 1964, un șir de galonați cu funcții grele se informau în scris, la numai o zi de la punerea în libertate a filozofului, despre intențiile sale de viitor. Citâm: (Noica) „s-a situat pe o poziție idealist-reacționară afirmând că el nu are patrie, că pentru el patria este o noțiune abstractă și ireală", în context făcând aluzie la dictonul *Ubi bene ubi patria* (M.O. Sic!) și, în continuare, „pentru el patria e acolo

unde poate munci, crea și câștiga existența." Din același *Referat* vom afla și cât de categoric respinge Noica o viitoare colaborare cu organele MAI precizând că desconsideră delațiunea care l-ar transforma în „călău al semenilor lui." Lipsit de haine civile, purtătorului de zeghe acum eliberat „i se aprobă" un costum, două cămăși, indispensabili, o pereche de pantofi și două perechi de ciorapi! (p. 348) Documentul, redactat concis-milităreşte, un roman de-o pagină, este cu adevărat cutremurător prin maxima concentrare a unei vieți de om, nu alta decât a celui mai mare filozof român, poate, din secolul trecut.

Așadar, între alte mii de documente ale CNSAS, copiile selectate în *Anexele* cărții fac dovada adevărului peremptoriu al epocii. În fapt aceste documente sunt identice cu ele însele și sunt ceea ce erau și în anii '70, când au fost create, cum tot aceleași sunt și după publicarea lor într-o carte de literatură. Funcționari ai Securității, cu statut de cadre militare, cu jurământ de credință depus sub drapelul României, erau mobilizați să lupte zi și noapte, ei socotindu-se pe un front permanent. Cel mai adesea, vitejia lor era doar cât scriau rapoartele pline de fapte întâmplate ori imaginate chiar de ei. Azi trebuiau să exagereze pericolul inventat ieri, să-l redea în pastă groasă, anume să-și pună în evidență meritele, să justifice necesitatea slujbelor din care trăiau în condiții mult peste media societății. Și nu se poate spune că nu „se băteau" pentru privilegiile lor.

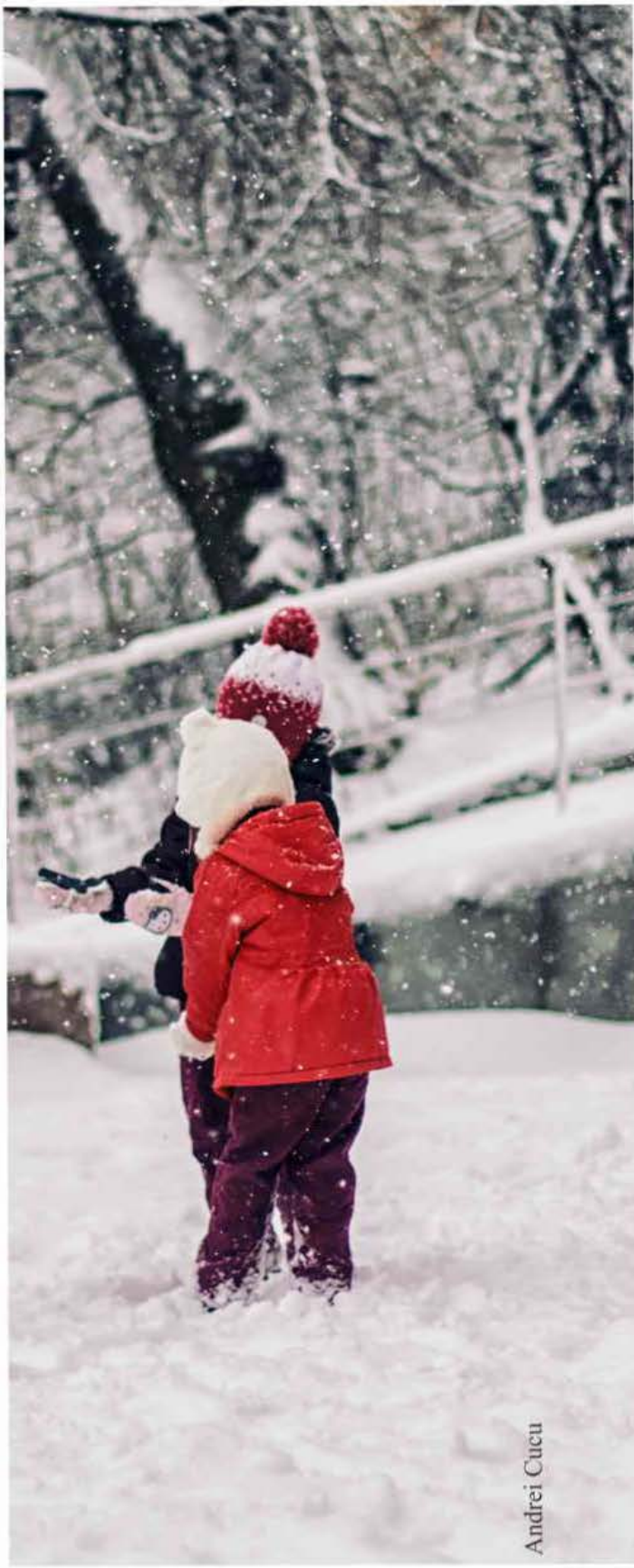
Astăzi avem ocazia să vedem disproporția dintre resursele imense aruncate în luptă de Securitate și pericolele reale reprezentate de „inamicul intern", măcar atât cât se vede din cartea lui Gabriel Liiceanu. Disproporția expediază în ridicol, în derizoriu Instituția terorii care a îngrozit mai bine de patru decenii 20 de milioane de români. Pentru că este de unde, am ales o mostră de tot râsul, de n-ar fi penibil de-a dreptul: în 6 decembrie 1971 Direcția a XII a Consiliului Securității Statului anunță Direcția I că *Lulu a ieșit de acasă cu bicicleta și (...) a făcut diferite cumpărături (zahăr, pâine, roșii, ridichi, țigări) până la ora 16.20, când s-a reîntors la domiciliu* (p. 111). Lulu e urmărit, fotografiat, filmat, iar informațiile acestea, rezultatul a 12 ore de filare (în alte zile mai mult!), se transmit între Direcțiile Securității într-o maximă conspirativitate ca un mare secret de stat, sub apostila *strict secret exemplar unic*, în plicuri sigilate, în mape cu încuietori cu cifru, duse de la un etaj la altul de subofițeri înarmați sau transmise prin poșta secretă când serviciile sunt în clădiri diferite, în alte localități, apoi experții, specialiștii, ofițeri superiori, după ce primeau din partea altei Direcții, tot în plicuri sigilate, și dactilograma cu benzile ascultate noaptea, fac ore suplimentare cercetând îndelung până să decidă în final dacă într-o zi de decembrie familia Liiceanu a mâncat salată de roșii sau de ridichi. Aflat în locul lui Lulu, un bun patriot desigur, s-ar fi turnat singur la Securitate anunțându-și lista de cumpărături și meniul pe o săptămână înainte, ca statul să nu mai risipească banii din impozitele noastre! Da, puține texte pot conține atâta comedie pe un spațiu așa de mic. Ai crede că Securitatea n-avea altă treabă decât să cultive intensiv umorul. Când n-avea treabă, își făcea: inși de talia acestora, cu grade, funcții și salarii asemănătoare, dar se vede că „incompetente" totuși, au „anchetat prin mijloace specifice" un elev de liceu, în anii '80, pentru că avusese pornirea dreaptă să scrie, cu câțiva ani mai devreme decât era voie, pe peretele Comitetului județean Botoșani al PCR ceea ce gândeam toți fără să avem curajul să strigăm: *Jos comunismul!* Două cuvinte care l-au costat viața pe Mugurel Iulian Călinescu.

Când reînvii trecutul ca să-l omori cu mâna ta

Ceea ce trăiește Gabriel Liiceanu, citindu-și dosarul de urmărire, echivalează cu o răvășitoare revelație existențială. El va fi înălțat la alt grad de cunoaștere a vieții semenilor, a trecutei sale vieți, a *trecutului inevitabil* cu urmări de nebănuit asupra celei deja trăite, a celei viitoare. Să-ți cunoști astfel trecutul de care păreai sigur, nu-i este dat muritorului de rând; acesta ar fi semnul, pentru cel bănuielnic și cu ochii în Cer, că e numărat între aleși. Lectura dosarului, descifrat ba în cheie faustică, ba în cea mefistofelică, te învestește cu o putere de dincolo de fire, putere în stare să ridice acoperișul unui colț de lume în plină beznă ca tu să-ți retrăiești zilele în intimitatea lor cea mai ascunsă. Cel care privește în prăpastie va deveni cutia de rezonanță a ecoului din hăul nepătruns până atunci de privirea sa. Dar de ce să n-o spună chiar Liiceanu: *Odată cu conștiința, omul își dă seama că tot ceea ce face are ecou. Fiind sursa acestui ecou, el se descoperă pe sine ca autor strict individual al comportamentului său și, astfel, ca răspunzător pentru efectele lui. Iar când ecoul e negativ, neajunsul făcut altuia ni se întoarce în față, devine reflexiv. Intrând în pielea celui lezat, eul propriu preia imaginativ, chiar asupra sa, efectele răului produs de el. El ajunge să se tragă pe sine la răspundere dialogând cu cineva care-l trage la răspundere. Văzându-și fapta în ochii și cu ochii Cuiva, el și pierde confortul indiferenței și intră în perpeleală* (p. 314).

Revelația trăită prin lectura dosarului va reface în memoria autorului imaginea de până atunci a jocului de puzzle, o imagine strâmbă, ciuntită pe alocuri dar care părea să acopere reali-

tatea deja clasificată în rafturile memoriei. În 2006 piesele jocului au sărit brutal din locul lor, rafturile s-au prăbușit aruncând în aer imaginea veche și, iată, autorul încearcă s-o refacă acum după alt proiect: când termină de montat fragmentele se surprinde în mâini cu povestea altei realități – *Dragul meu turnător*. Ani la rând imaginea aceea greșită, montată câș cum era și care trecea drept realitate, în consonanță altfel cu o lume strâmbă și ea, a produs efecte și a funcționat *als ob*, acel *ca și cum* ținând locul unui adevăr impecabil racordat la lumea de atunci. În 2006, anul revelației, lumea știută de el s-a năruit iar autorul, plutind peste neant, se vede în mână cu piesele vechi amestecate cu zilele altor vieți, o grămadă din care va reconstrui realitatea cea *foarte* adevărată, dar în dezacord tragic cu efectele, poate greșite, poate nedrepte, dar deja produse în anii trecuți, tot în numele realității. Așa ar arăta drama în plan exterior. Revelația s-a arătat însă și în interiorul ființei interogatoare, o ființă capabilă *a se perpeli*, adică învestită cu conștiință. Așadar, în plan psihic, aceeași revelație devine implozivă perplexând Eul ca miez subiectiv al persoanei, un Eu rezemat și el pe o umbră, pe un vis dar cu o capacitate vulcanică de a modifica în sens repulsiv până și trăirile trecute ale inimii. Divagația mea își are ca material didactic opiniile autorului, implicit și afectele sale, față de Ovidiu Chețan. Până a fi dublat de Cristian, fostul său șef era, cu oarecare condescendență, hedonistul ce-și trăia clipa foarte mândru de condiția sa fizică, dezinteresat de starea morală, de perspectiva transcendentă a conștiinței, toate – o compensare față de precaritatea sa intelectuală ca, după lectura dosarului de la CNSAS, același ins, acum turnător și nu al oricui (!), să se devoaleze drept un ticălos ce-și practica răutatea cu naturalețea blajină dar nu mai puțin asasină a unui scorpion rătăcit. În ambele ipostaze personajul este același, constant în evoluția, cu o față la vedere, cu o față ascunsă, după formula oamenilor slabi incapabili să reziste ispitei răului. După primirea recomandării UTC, ticăloșia sa crește natural, fără surprize pentru șefii săi. Cel ce se schimbă, fără să o creadă, fără să o admită, cel instabil în sentimentele sale față de fostul său șef, este autorul, temperament cu afecte incandescente și, nedisimulând în nici un fel, se lasă în voia pornirilor ca un oarecare ins moral și de bun simț, acum mobilizându-se pentru o justiție retroactivă, delocalizându-și eforturile din proiectele deja pornite pentru a dărâma lumea trecută de alții prin potop și pârjol. Cu un consum enorm de voință și de spirit, prin evocarea sa Gabriel Liiceanu reușește să reînvie nu doar câteva personaje, cândva oameni vii și cu roluri grave în epocă, el reînvie Instituția, Securitatea ca poliție politică, o



Andrei Cucu

reînvie devoalând-o drept instrumentul de represiune al unui abject regim totalitar, ca apoi să o răpună într-o carte, încă o dată, de unul singur. Da, aceasta este cu adevărat o muncă sisifică – de prozator.

Să-l credem pe cel pățit când ne avertizează că prăpastia în care privim mai îndelung, acea prăpastie va privi și ea, adânc, în sufletul nostru și să înțelegem că atingerea de rău, exorcizarea Diavolului (prezent în carte sub numele de Editura Politică!), nu scapă nepedepsită. Fără armura binecuvântării divine, fără lungi nopți de înlăcrimate *exerciții spirituale* în mântuirea de cel rău, apropierea de Securitate, fie și pentru a o demoniza, riscă să-l sterilizeze pe temerar, să-i anuleze entuziasmul, să-i epuizeze elanul caritabil care, în alte condiții, putea edifica binele comun, absența binelui obsedându-ne, pe toți. Și în ce măsură, oare, ca gest negativ și demn de repudiat, într-o viziune inversată, renegatul Octavian Chețan – chip al răului, nu i-a fost subordonatului său model în oglindă față de Noica – chipul binelui, stânga devenind dreapta, răul devenind bun. Lumina și Întunericul, Înaltul și Abisul, unul în Sus, celălalt în Jos, au forjat împreună, ca într-un acord de care nu știau, și-au dat mâna la edificarea rotundă a personalității autorului și a umbrei sale de astăzi, fiecare convins că îl va modela după *chipul și asemănarea sa*, la suprafață și în profunzime, încât enantiodromia să se împlinească, destinal, în aceeași viață.

O carte nouă ca leac la o obsesie veche

Pentru un psihanalist, materialul se poate transla drept producție onirică în cea mai mare parte pretabilă analizei detaliate chiar și în lipsa analizandului. O primă interpretare a cărții/vis va fi cea a unui efort de recuperare a Eului adânc afectat ca imagine proprie și respect de sine în perioada tinereții, când se pregătea trecerea spre epoca maturității, întregul proces înscriindu-se în definitivarea individuației. Pentru James A. Hall această producție literară ar fi identificată ca „o nevoie profundă de a repara o imagine negativă a eului" care nu datează din copilărie ci, poate mai grav, dintr-o „devalorizare" din tinerețe. Era vârsta traversării dramatice a unui timp când autorul îngurgita și asimila texte esențiale din istoria filozofiei concomitent cu viziunea unor proiecte proprii la care se înhămase robace, efort intelectual ce îi modela personalitatea în profunzime, în vreme ce realitatea, tot mai frustrantă, îi făcea idealul imposibil de atins. Singura posibilitate de salvare a Eului părea a fi refularea în inconștient a tot ce era stânjenitor la suprafață: nu observă că e urmărit pas cu pas, ignoră avertismentul transmis în clar prin răscolirea documentelor din casă, suportă persecuțiile de a nu i se tipări cărțile, mutarea la alt institut, amânarea plecării în străinătate – toate cu scuza că și altora li se întâmplă la fel sau mai rău. Lunga așteptare/incubație durează până în 2006 când își află dosarul de la CNSAS. Revelația întâlnirii cu Chețan/Cristian se transformă într-un veritabil motiv de declanșare a unui lung proces oniric în stare de veghe materializat ca *Dragul meu turnător*. Sub acest aspect, ceea ce s-a întâmplat analizandului nu-i decât o „banalitate crasă". Pentru un om obișnuit este posibil ca totul să se fi rezolvat prin trăiri onirice mai intense un timp, vise ce puteau fi uitate la trezire, după care materialul, radioactiv cândva dar inert acum, sedimenta în inconștient. Lucrurile nu puteau curge la fel pentru intelectualul cu un îndelung și intens exercițiu de autoobservare. E ca și cum o tumoare bănuită și localizată intern la nivelul unui organ, va apare brusc ca o pată pe frunte. Trebuia acționat cumva să dispară obsesia petei, a presupusei vinovății ajunsă în văzul lumii pentru că starea de victimă nu este de admis. Și Gabriel Liiceanu a făcut ceea ce știa să facă: a scris o carte. E vremea să ne radiem părerea veche și să încercăm o ipoteză nouă: în orice introvertit bolnav hibernează un histrion vindecător.

Jucând ipoteze ratate în timp, poți fabula gândind cu ce operă oare ar fi intrat Gabriel Liiceanu în anii '90, cu ce zestre și cu ce statut dacă în anii '70 n-ar fi fost obstrucționat, șicanat și tracasat de șefii săi ierarhici, dacă ar fi fost lăsat să-și publice cărțile și să-și onoreze vocația cultivându-și în toată libertatea relațiile din mediile intelectuale vest-europene. Evitând modelul seducător al marginalului superior care era Imre Toth, cu ce raft de cărți scrise oare ar fi încheiat un secol violent ca să pășească într-un mileniu al liniștii discipolul lui Constantin Noica și al lui Walter Biemel, dacă și-ar fi continuat opera filozofică inițiată prin cercetare proprie înainte de '89, proiecte abandonate în mare parte ori schimbate după „evenimentele" acelui an de răscruce. Dar se vede că *nu a fost să fie*! Printr-un uriaș efort justițiar Gabriel Liiceanu suplinește ceea ce ar fi fost în obligația unui stat așezat pe principii democratice reale, cu instituții legislative, executive, capabile să funcționeze normal, a suplinit, iarăși, ceea ce ar fi stat în obligația, lejer zis, a societăți civile deja pervertite de putere, un particular simțindu-se silit să acționeze și în numele comunității inerte mulțumite să consume orice dramă ca pe un spectacol la care este invitată fără a îndrăzni să urce pe scenă. Poate că în alte părți această luptă ar fi părut un veritabil eroism

civic ce-și merită nimbul (refuzat din start!), poate că în alte timpuri rolul lui Gabriel Liiceanu ar fi părut o jertfă – epoca postúrii martirice fiind și ea epuizată istoric, pe când la noi, acum, se vede că o asemenea atitudine e doar blestemul conștiinței ce-și manifestă public resentimentele față de atitudini dintr-un timp revolut.

Credința ca principiu ordonator al spiritului

Comentatorul operei lui Gabriel Liiceanu va fi pătruns de profunda dimensiune religioasă a textului, când la vedere, când întreţesută și topită în fragmente de o doctă devoțiune, o religiozitate adusă uneori în prim plan ca principiu ordonator al spiritului aflat sub semnul unui prezent în disoluție, credința fiind polul care poate orienta o conștiință în derivă. Reiterând ideea lui Georges Steiner, anume că prin Legământul făcut pe muntele Sinai cu Dumnezeul monoteismului mozaic și, pe urmele lui, revelația creștină a Noului Testament au echivalat cu inventarea conștiinței morale (p. 311), Gabriel Liiceanu face apel la morala creștină. Ca temă recurentă, el va interpreta crima lui Cain drept *abolirea termenului de seamăn*, idee reluată din cartea sa *Despre ură*. De aici autorul înțelege că toți oamenii se recunosc, ca semeni, în fața lui Dumnezeu dar și unul în fața altuia. De aici raționamentul: dacă omul fusese creat de către Dumnezeu „după chipul și asemănarea Sa", înseamnă că omorându-și seamănul (pe altul asemenea lui), Cain omorâse copia feței divine pe care o purta în sine.

Chip și *asemănare*! Să reluăm citatul din *Geneză* I, 26, când Dumnezeu și-a spus: *Să facem pe om după chipul și asemănarea Noastră…* Maxim Mărturisitorul, citim în *Filosofia bizantină* a lui Basile Tatakis, (Editura Nemira, Colecția Byzantium, 2013, p. 125) și-a aflat în voința lui Dumnezeu ținta meditației sale pentru a ajunge la concluzia că *după chipul* – ne permite nouă, ca oameni, să avem înțelegerea și liberul arbitru, în vreme ce *după asemănarea* – are în vedere anume ordinea morală și practicarea virtuții încât, dacă orice om este în mod necesar *chipul* lui Dumnezeu, doar cel bun și înțelept va fi după *asemănarea Sa*. Pentru a reveni în perimetrul cărții discutate vom observa dimensiunea religioasă profundă a comentariilor autorului, *Scrisoarea a șaptesprezecea*, cea mai scurtă de altfel, dedicându-se în întregime acestei teme. *Scrisoarea*, deși pare cu totul ruptă de ansamblul formal al romanului, pune în lumină virtuțile moral-creștine abandonate de un regim în care ateismul, opțiune posibilă a conștiinței într-o societate liberă, se instalase prin politica statului ca atitudine obligatorie într-o vreme când Biserica fusese anesteziată, urmând demolarea ei completă și la propriu.

Vom înțelege așadar că omul cel rău își pierde *asemănarea* dar își păstrează, ca o speranță în mântuire, *chipul* lui Dumnezeu, teodicee care și-ar avea probabil originea în credința lui Leibniz, deloc liniștitoare pentru un justițiar cu profil calvinist, că răul coexistă în lume împreună cu binele divin și, aș adăuga, ca o condiție a binelui. Sub o asemenea credință, încrâncenarea în intransigență contrazice puritatea creștinului (mai ales a celui ortodox) ce se construiește cu multe umilințe, iar *Dragul meu turnător* e cartea frisonată de nenumărate momente ce par să înnoreze o senectute când, îndeobște, și-ar dori tot mai mult seninul.

Imre Toth – un marginal superior devorat de *umbra unui vis*

La Gabriel Liiceanu sunt și personaje care mor dar, ca într-un roman bun, moare și cine n-ai vrea. Fiu al timpului și al locului, Imre Toth se trezește născut, fără să-l fi întrebat cineva, evreu ungur în teritoriu românesc, rob al unui spirit puternic zdruncinat de mișcările vremii, cu o personalitatea pe atât de nărăvașă pe cât i-au fost și experiențele, dorite și nedorite, într-o perioadă în care iredentismul maghiar și rasismul nazist impuneau o polarizare netă față de etniile din jur. De parcă toate acestea nu-i erau de ajuns, Imre Toth va fi membru al P.C.R. din ilegalitate, devenind indezirabil când partidul va ajunge la putere. Acest om, pentru a se împlini în forma spiritului ce l-a ivit în lume, își va construi el însuși personajul pe care Gabriel Liiceanu abia reușește să-l adune în cuvinte cu grija cu care ambalezi un ou, să nu-i spargi coaja fragilă, să nu-i acoperi desenul atât de volatil al blazonului. Prin halucinantele sale prăbușiri și sfâșieri, biografia lui Imre Toth (p. 244) mie îmi vorbește, cu un straniu optimism tonifiant, despre posibilitatea transcenderii exemplarului uman de excepție peste circumstanțele istorice, mai întotdeauna potrivnice. Vorbind de același personaj să continuăm: caracterele puternice au capacitatea, în condiții ostile, când sunt vânate, să cadă pe fisura norocoasă, să se întoarcă din postura de victimă, să ia chipul fiarei și să-și vâneze cu toată cruzimea prădătorul, urmăritorul. Dar convertirea din pradă disperată în prădător fără scrupule este calitatea caracterului insuficient motivat de țelul său, gata să-l abandoneze la prima tentație mai puternică, la prima cotitură mai strânsă a destinului. Victima ajunsă prădător, să afle gust de sânge în cerul gurii, prădător moare. Sărind peste circumstanțe și riscând eroarea formulării apodictice, voi spune că exemplarul cu adevărat robit vocației, are instinctul providen-

țial ca, sublimându-și disperarea, să se elibereze de sub obsesia prezentului, să ignore șansa de a-și lichida dușmanii (generozitate gratuită față de o pradă deja expirată!), menirea sa fiind să-și urmeze traiectoria astrală. Singura sa religie, singura sa credință, singurul Dumnezeu de care ascultă – Idealul! Aici nu încape vorbă de iertarea „greșiților noștri", de toleranță, de înțelegere: personalitatea pornită pe orbita sa ignoră capcana împrejurării favorabile și își atinge destinul, de regulă, tragic! E benedicțiune, e sacrificiu, e osânda ursitelor?

Excepțional – în viață, Imre Toth se dublează, ca personaj de excepție, în romanul lui Gabriel Liiceanu: *Părea că nu aparține nici unui timp și nici unui loc. Devenise un duh, un duh de obedientă hegeliană, curios să urmărească la nesfârșit triumful spiritului lumii înălțat de fiecare dată pe nimicirea manifestărilor sale trecătoare, care avuseseră imprudența să revendice de partea lor câte un adevăr absolut.* (p. 180) Până și iscălitura și-o înnobilase ca *un blazon, simultan autoportret, semnătură și deviză: skias onar* – umbră a unui vis; (p. 191) Când ești urmărit de umbră, lipsa ei de materie îi va îngădui să ți se furișeze în casă, lângă ai tăi dar și în somn, în vise, zi și noapte, ca un voal destrămat al așteptării fără termen, al acelei așteptări capabile să creeze

dar și să devasteze până la autodistrugere. Un asemenea personaj este Imre Toth, cel evadat din Raiul comunist la întruparea căruia participase măcar cu visele sale, un personaj care a rupt-o cu trecutul său (ruptură pentru care autorul îl admiră), fără a-și fi găsit însă vreodată, undeva, și liniștea, motiv pentru care autorul îl iubește. Dedicat în ultima parte a vieții doar creației, casa lui Imre Toth devenise *instrumentul integral subordonat compunerii unei cărți* (p. 173), carte la care a lucrat 11 ani – *Palimpsest. Teologia negativă a triunghiului*. Numai și experimentul fabulos al compunerii acelei cărți, alcătuită ca din cărămizile altora, și asta întâmplându-se într-o casă construită și compartimentată pe capitole, numai și aceste pagini capabile să respire singure ca operă de sine stătătoare fac cât o povestire demnă de Borges.

Liiceanu e doar autorul: *Lungeanu sunt eu!*

Trama întregului roman este țesută, desigur, în jurul unui personaj, Lungeanu, pe care nu-l putem scăpa din vedere pentru că, din construcție, acesta este risipit în toate celelalte personaje ca un spirit ubicuu. În deplină legitimitate și Gabriel Liiceanu poate flaubertiza: *Lungeanu sunt eu!* Dar dacă e vorba de o ficțiune, de literatură, fără îndoială autorul este și maiorul Pătrulescu, și ofițerul C.A., și turnătorul Cristian, și respingătorul Pantazi, cum tot el este și acel personaj ce poartă un nume real – Imre Toth, același Liiceanu fiind și restul personajelor amintite, fictive ori reale, personaje cărora le dă viață în pagina cărții. Aceasta este condiția interioară supra-umană ce transcende voința proprie pentru ca binele și răul să se împlinească în aceeași persoană, fără a le exhiba decât în creație, suficientă sieși, suficientă cosmosului, cu conștiința artistului ce și-a apropriat, pentru câteva sute de pagini, o identitate de demiurg.

Situându-ne în teritoriul alunecos al autoevaluării, vom observa că naratorul nu-și poate aprecia imparțial propria aventură și nici nu-i credibil când, fatalmente, ar vorbi despre sine. De cum?! Scriind despre tine, despre viața ta plecată deja în alt timp, în alte vremi, sună dogit să te acuzi singur, sună fals să-ți scrii singur panegiricul, cum pare și superfluu să dai, astăzi, verdicte asupra faptei altora, fie și imprescriptibile în eternitate. Dar, ce paradox, scriind și despre altul tot despre tine scrii; deconspirând pe altul, pe tine te deconspiri! În ce scrii, orice-ai face, rămâi prizonierul scrisului tău, rămâi personaj bidimensional sub calandrul de hârtie, exponat din ierbarul casei tale. Gabriel Liiceanu a simțit asta și, cedând „bulimiei confesive" (Dan C. Mihăilescu), a virat

cu toată viteza inerției spre acea *l'écriture de soi* în care subiectivitatea se acceptă cu firescul oricărui alt gen literar acoperit prin genericul, la modă acum – *fiction*. Nu știu cum se face dar în memorii, în jurnale, eu, autorul, am tot timpul dreptate, îmi încarc mereu egoul peste cât poate duce, mă eroizez în răsfăț în lungi episoade epice. Este greu să scrii despre tine și să nu fii tu învingătorul, e greu să scrii despre tine și să nu fii tu cel bun, frumos și puternic! Liiceanu, scriitor cu vocație, are intuiția acestui pericol și îl evită cum poate. Literar, pasaje reușite din *Dragul meu turnător* sunt, poate că în baza acestui raționament, cele în care autorul scrie nu despre sine, ci despre alții – fie Pătrulescu, fie Ovidiu Chețan, Radu Pantazi, colegul său, fie ofițerul C.A., fie Imre Toth ori Walter Biemel și, desigur, pasajele despre Noica. Cu un evident simț al măsurii, despre sine prezintă documente, despre cei din apropiere – mărturii subiective, puternic colorate afectiv, ca ființe pe care le iubește, le urăște. Gabriel Liiceanu își împrumută, cu zgârcenie parcă, o parte din biografia sa reală lui Lungeanu, îi împrumută cadre tăiate precis, ferestre ce se suprapun până la identificare pe documentele Securității încât, ceea ce am citit sub semnătura sa, este o mărturie fermă pe tema perioadei puternic marcate de regimul totalitar dar, totuși, literatură. Aici este mai mult decât adevărul; este artă, capacitatea artei fiind să te convingă, să te convertească la o idee, prin calitatea carismatică a autorului, dincolo de orice adevăr al zilei. Adevărului nu-i pasă dacă e verosimil ori nu, pe când ficțiunea nu are această libertate,

Când vezi că în viața reală personajul Lungeanu are multiple planuri active, în mișcare, de o largă paletă în profilul lor, în fața defunctei Securități care se încăpățânează încă să miște, te întrebi dacă acele planuri nu se înlănțuiesc ca într-o piesă în mai multe acte despărțite în timp, dacă nu se înseriază într-o strategie predeterminată. În ultimul act, (poate epilog?) Lungeanu, cel urmărit cândva ca obiectiv din dosarul secret al Securității, își recuză porecla, își recuperează numele legitim, își recâștigă demnitatea de persoană privată și se întrupează în realitate zilei ca într-o a doua viață devenind autor de literatură până-ntr-atât încât își editează în editura administrată de el ficțiunile trăite în realitatea halucinantă a unei societăți utopic-comuniste și, toate, spre coșmarul de neînchipuit al maiorului Pătrulescu.

Se zice că piloții de pe avioanele de vânătoare, aflați în misiune de luptă, aveau ticul de a privi în spate tot la câteva secunde, să vadă dacă sunt urmăriți de inamic, un gest vital în vreme de război. Nu știu dacă maiorul Pătrulescu, înainte de '89, privea în urmă. Sunt sigur însă că acum se uită, știu și pe cine vede!

Închiderea unei trilogii – ipostaze ale aceluiași zbor

Tot ce au publicat colegii săi la Editura Politică, va nota Gabriel Liiceanu cu o maliție firească până la un punct, a dispărut în neant, nu așa petrecându-se lucrurile cu operele proprii iar autorul are și explicația: *„Recunosc că tot ce scriam era lipsit de orice amprentă ideologică. Frumusețea acelor ani (sau șansa mea) a fost că, o vreme cel puțin, nu mi s-a cerut să mă maimuțăresc ideologic. Iar când peste câțiva ani, s-a încercat să mi se impună asta, era prea târziu. Intrasem pe scena vieții culturale exact în clipa în care vechiul cod hermeneutic marxist își pierdea caracterul constrângător, și altul, care să-l înlocuiască, nu apăruse încă."* (p. 85) Voi mărturisi că, la apariție, *Jurnalul de la Păltiniș* a fost și pentru mine o revelație căci a spart monotonia peisajului eseisticii de atunci, roșu aproape în întregime. Și astăzi mai deschid prima ediție a cărții și rămân surprins că această carte a putut să apară în 1983, când și traducerile din beletristica clasicilor era cenzurată, după mărturia unui redactor al Editurii Univers, prin ruperea la întâmplare a unui mănunchi de pagini ca semn de neadormită vigilență ideologică a celor de la Direcția tipăriturilor. Vorbind despre aceeași operă, Alexandru Lazslo o va spune cumva diferit dar mai convingător: *Tocmai fusese tipărit* Jurnalul de la Păltiniș, *al lui Gabriel Liiceanu, care inaugura, pe neașteptate, o nouă cale în spațiul meditației culturale autohtone. Acest ambient, o știm, i-am fost contemporani, în anii '80 era extrem de îmbâcsit, era cu totul blocat. Cenzura era deja omnipotentă.* (*Scrisori din literatura română*) În continuarea acestor aprecieri voi adăuga, conclusiv, că *Dragul meu turnător* se poate citi astăzi ca închidere a unei trilogii din care mai fac parte *Jurnalul de la Păltiniș* și *Epistolar* – toate acoperind, în fragmente ce se interferează, ipostazele aceluiași zbor.

În acei ani, oricare altul aflat în situația autorului ar fi înțeles că este victima unei hărțuieli, multe din acțiunile de urmărire fiind la vedere sau cu măsuri minime de camuflare iar răvășirea documentelor personale din locuința sa era un mesaj fără echivoc: ori-ori. Neîndoios, drama personală a lui Gabriel Liiceanu, provocată și întreținută de Securitate, este reală și vexatorie, capabilă să determine structuri psihice mai slabe, personalități în impas, să cedeze, după cunoscutele tehnici de hărțuire și, desigur, poliția politică miza și pe acest lucru. Nu ar fi fost singurul intelectual care ar fi cedat, care ar fi probat și pe pielea sa pactul cu diavolul, după care lumea s-ar fi schimbat și pentru el. Este notabil că salvarea i-a venit și din structura internă, din capacitatea personalității sale de a depăși momentele de criză și de conflict dar și din sentimentul de solidaritate

ce i-l împărtășea grupul de prieteni. Nu lipsită de importanță era determinarea volitivă care îl făcea să creadă cu tenacitate în țelul ce începuse să prindă conturul unei opere scrise și, în parte, publicată.

Cu pătrunderea celui care a străbătut-o cu piciorul, autorul survolează astăzi mlaștina ideologiei comuniste pentru a decoperta solul înșelător al unei lumi în care individului i se impunea egalitatea de sus în jos, inginerie socială ce presupunea nu adăugarea, nu acordarea ci răpirea unor drepturi și libertăți pentru a-l coborî la nevoile primare. Comunismul s-a străduit să ne egalizeze doar prin degradare, prin diminuare, prin retrogradarea ființei umane pe scara evoluției. Sub crezul comunismului, Procust va opera exclusiv cu secera și ciocanul utilizându-și patul cât pentru a reteza! Mao a înțeles că *inegalitatea începe de cum lărgești evantaiul activităților umane* dincolo de strictul necesar supraviețuirii. *Gradul zero al egalității* coboară la impunerea aceleiași uniforme ca vestimentație dar și în acțiune, în gând, în vise: puțini vor reuși să cânte la pian dar toți pot cultiva orez, toți pot folosi lopata – deci eliminăm pianul, eliminăm tot ce ne-ar individualiza, tot ce ne-ar face *să ieșim din rând* (p. 254), să ne deosebească de celălalt!

Când foștii comuniști aplaudă „în ovații prelungite" condamnarea comunismului

În procesul (ratat deja) al comunismului mai întâi ar fi trebuit o instanță care să judece judecătorii vechiului regim. Altfel aceeași judecători care au făcut parte din sistemul (legal dar nu și drept) de represiune, tot ei ar fi urmat să judece pe cei care au oprimat, pe foștii lor colegi și șefi, încât spectacolul farsei, al circului, ar fi continuat cu o notă de grotesc în plus. Știm foarte bine, când nu se făceau demonstrativ în adunări publice, condamnările politice se bazau pe procese desfășurate în săli de tribunal, cu formalitățile unui act justițiar normal, fiind conduse de judecători în robă, aceeași robă și aceeași judecători în funcție și după '89. Astfel condamnarea din 1960 a lui Constantin Noica s-a făcut în urma unui proces, formal vorbind, ireproșabil din privința completului de judecată alcătuit, firește, din judecători membri de partid. De vreme ce „dușmanul poporului" a fost condamnat, cum să nu fi fost corect procesul? Peste ani, comiterea unui act public de împotrivire față de regimul totalitar de către Gabriel Liiceanu, Lungeanu pentru poliția politică, o inscripție „dușmănoasă" pe zidul unui sediu de partid, să zicem, ar fi ajuns în fața acelorași judecători comuniști urmând un proces „corect" în care comunismul era parte, verdictul fiind inevitabil: vinovat! Ca într-o repetiție înainte de marea gală de care n-a mai fost nevoie, farsa a avut loc în debutul „libertății noastre", în procesul soților Ceaușescu, când sentințele au venit din afara sălii de judecată și, cu siguranță, nu fuseseră date de oameni ai legii, iar judecătorii, avocații și procurorii (o instanță, o „curte" încropită din tot ce s-a găsit mai docil la ora aceea în sistem dar, în esență, comunistă) trebuiau să-și joace astfel rolurile încât să se ajungă din urmă sentința deja pronunțată. Condamnarea la moarte a lui Ceaușescu, primul comunist al țării, m-a eliberat atunci de o spaimă neagră dar, acum, nu pot să nu văd în acel proces farsa care a declanșat amnistia generală și dezmățul care a urmat.

Mai târziu, prea târziu, când un fost comunist, ajuns președinte al statului, condamna oficial comunismul, condamnarea aceea nu era decât încă un act din farsa din Decembrie '89. De ce? Prin acea declarație, nici unul din „foști" n-a fost mișcat de pe locul său, nu mai mult decât să se ridice în picioare ca să aplaude cu „ovații prelungi și urale"!

Adevărata exorcizare a Editurii Politice – opere și nume din rezistența anticomunistă

Romanul are un happy-end în felul său: comunismul a căzut, capitalismul s-a instaurat în toată splendoarea gata să atingă și el faza „multilateral dezvoltată", fosta Editură Politică e privatizată sub numele de Humanitas, Walter Biemel, „transfugul" ajuns agent al unui serviciu secret străin, s-a dovedit a fi un filozof veritabil și va primi titlul de *doctor honoris causa* al Universității din București iar discipolul său, Gabriel Liiceanu, îi va rosti bine meritata *laudatio*. Altor personaje din același roman, autorul le va face dreptate, recuperând memoria unor luptători anticomuniști și publicând în editura pe care o conduce opera maeștrilor săi, a prietenilor persecutați de cenzura comunistă. Adevărata exorcizare a Editurii Politice se petrece abia prin publicarea numelor de referință ale rezistenței anticomuniste din România dar și din lume, o reparație morală pe cât de meritorie pe atât de necesară. Ai zice că, sărind Purgatoriul, am trecut deja în Paradis unde ni s-au împlinit toate visele, cel puțin ale unora, între acestea – și ale autorului. Și, totuși, în conștiința românească, încă în stare de perplexitatea, continuă să persiste zona de umbră a

așteptării ivite imediat după '89; se așteaptă, se așteaptă încă *ceva*. Românii au parcurs într-un timp record drumul de la *comunism* la *consumism*, va mai trece timp până să afle cum și în avantajul cui a curs acest drum.

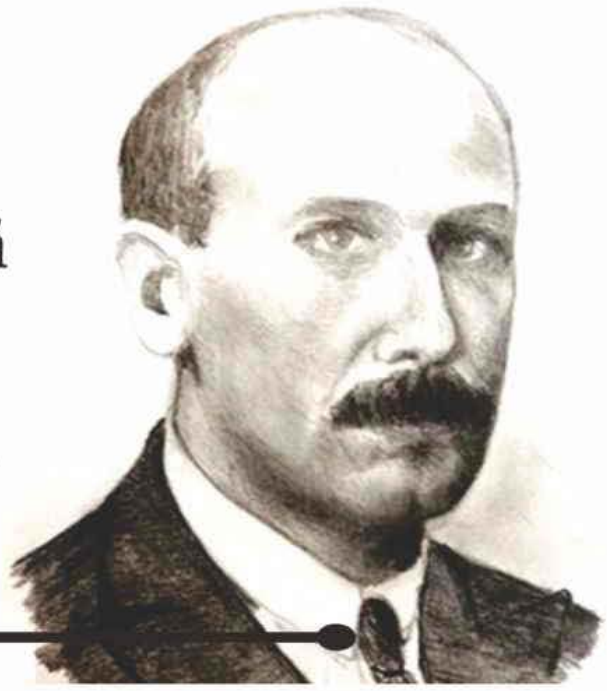
E și un sfârșit trist aici: anii au trecut, socialismul a fost demolat ca în urma unui cataclism natural dar, atenție, cu grija ca tot ce era de valoare să treacă, în cea mai mare parte, în „sfânta" proprietate privată, vom vedea a cui: *„România tranziției" s-a construit pe clanurile fostei Securități, adaptate rapid la o nouă conjunctură politică și economică. A profita de incognito-ul în care lucraseră și a ocupa în mod pașnic centrele de putere ale societății, mimând formele lor de funcționare democratică și deturnându-le fondul, iată formula simplă și eficace adoptată de cei care, până în 1990, trăiseră în culisele puterii.* (p. 343) Gabriel Liiceanu rămâne la părerea că nu vom ști niciodată natura exactă a evenimentelor din decembrie 1989. Probabil că nu vom ști prea repede ceea ce unii știu deja, dar se vede limpede spre profitul cui s-au produs „evenimentele" și așa ajungem și la strategii din spatele lor.

E și un sfârșit trist, ziceam, pentru că, fără a fi de neevitat, viața noastră a fost silită tot de către semeni să curgă mai bine de patru decenii în tipare străine destinului ei firesc, dincolo de voința noastră, de menirea pe care ne-o știam, ratându-ne vocația ori amânându-i împlinirea. Partea bună e că, acum, cei urmăriți de Securitate își pot citi dosarele *strict secrete exemplar unic* ca să afle că fuseseră turnați de șefii lor ierarhici, de colegi, de vecini, de cei mai buni prieteni, de rudele apropiate, asta când n-am fost și noi între cei care turnau, când n-am fost și noi, în același timp, și turnători, și turnați, ca într-o paranoie generalizată – amintiri ce continuă să ne amărască puținele clipe senine pe care le-am mai putea avea.

Dragul meu turnător, cartea cea mai complexă a lui Gabriel Liiceanu sub aspectul gamei de trăirii ale unui om supus întâmplărilor lumii, ignoră încercările pedante de a o atribui doar unui gen literar, înscriindu-se în șirul de lucrări, cuminte zis, dedicate perioadei comuniste, care, alături de altele vor da pigmenții de culoare ai frescei uriașe ce se află încă în construcție – frescă la care mai au de lucrat alte zeci de artiști de astăzi, de mâine. Conservarea de documente autentice (în arhive, în muzee etc.), valorificarea lor prin reconstituirea istoriei, cât și evocarea în opere artistice a catastrofei comuniste îndurate zadarnic-zadarnic de o bună parte din omenire generații la rând, devine o datorie morală, mai întâi, a celor care au ajuns să trăiască în lumea postcomunistă.

Andrei Cucu

Parousia elină în poezia lui Ion Barbu



de Friedrich Michael

Evanghelia poetică

Întoarcerea hotărâtă către Grecia şi aşteptarea mantică a celei de a doua veniri a ei, într-o parousia elină iradiind dintr-un spaţiu balcanic transfigurat, aparţine lui Ion Barbu. Numele turcit al acestei mântuitoare ce va să vină este Isarlîk: avatar de nerecunoscut al Helladei, care şi-a schimbat nu numai chipul, ci şi locul, desprinzându-se acum spectral din ţinuturile hyperboreene ale Dunării. Poetul o întâmpină hermetic, ca un mesager al zeilor, „pentru mai dreapta cinstire a *lumii* lui Anton Pann". Isarlîk este capitala celestă a acestei „lumi", în care cu uşurinţă se identifică plaiurile şi bălţile valahe.

Într-un anumit sens însă, Isarlîk este o cetate autohtonă. Ea este sămânţa ce nu a încolţit încă, îngropată adânc în ogorul nedesţelenit al românului. De data aceasta, poetul eu-anghelist bagă plugul adânc în brazdă, hotărât s-o facă să rodească, nu numai să se asigure că o are şi că o păstrează.

Dat fiind că prima şi ultima Grecie sunt entităţi gemelare, a ne descoperi pe noi înşine ca europeni înseamnă a regăsi Grecia presocratică, în tot ce aceasta are mai reprezentativ: arta liturgică de celebrare a misteriilor, de dezvăluire a lor, într-o poezie lirică sau tragică *iniţiatică,* mijlocitoare între extazul mistic inefabil, prin care Unul absolut sau Divinul este în mod propriu cunoscut — dar numai de cei aleşi — şi vulgarizarea „raţionalistă" a enigmei sale, accesibilă tuturor, dar care în fapt nu spune nimic nimănui.

Poarta de intrare în acest labirint iniţiatic a fost pentru Ion Barbu matematica. Dincolo de tot ceea ce ştiinţa cu acest nume poate spune despre aspectul pur cantitativ al numerelor şi figurilor, matematicianul-poet fascinat de pythagorism a văzut în ea, ca esenţă a ei, în primul rând complementaritatea dintre numere şi figuri. Numerele sunt pentru el acele realităţi primordiale (mai bine zis acel aspect primordial al realităţii) prin dezvoltarea cărora figurile spaţio-temporale se înscriu în sfera firii. Aritmetica fundamentează geometria. Germenii originari ai existenţei sunt numerele, înţelese ca acele unităţi henologice închise în sine, intermediare între Unul-unic-unitor, numit şi Intelect şi Multiplul-în-Unu, cunoscut sub denumirea de Fiinţă, prin deschiderea cărora o dezvăluire onti-

co-ontologică (de fiinde şi de fire) are loc. Cine cunoaşte aceşti embrioni pre-existenţi este de fapt în posesia întregului adevăr, deoarece realitatea: ceea ce *este* cu adevărat — nu reprezintă decât dezvoltarea naturală, adică deschiderea acestor seminţe primordiale închise în sine.

Numărul este axioma. Programul lui David Hilbert, de formalizare a matematicii — iniţiativă pe care matematicianul Dan Barbilian a înţeles-o perfect — constă în recensământul complet al acestor axiome, din care întreaga disciplină decurge firesc, prin simplă dezvoltare logică. Axiomatica este punerea între paranteze a numerelor-axiome şi luarea în considerare numai a lor — reducerea întregii doctrine la principiile ei generatoare.

La rândul ei, deschiderea care rezultă din închidere este un orizont al ciclurilor, de ieşire din iniţial şi de reîntoarcere în el — o mişcare în cerc prin care începutul şi sfârşitul coincid. Geometria, bine înţeleasă, descrie, în ansamblul ei, un ciclu existenţial ce manifestă proprietăţi de închidere: de revenire ciclică, „comparabilă succesiunii anotimpurilor sau îndoirii absorbite a unei coroane" — cum spune însuşi Dan Barbilian în „Lămuriri" la teza sa de doctorat. Esenţa teoremei constă în fenomenul de închidere, care ni se propune „ca o mare contemplaţie, ca o răsfrângere autentică din acel *Grand geste éternel qui tourne et se rejoint,* întrezărit de filosofiile reîntoarcerii". Cu adevărat, închiderea nu este un fenomen printre altele, fie el şi esenţial pentru teoremă, ci reprezintă însăşi esenţa fenomenului ca atare, esenţa firii ca fire, în sens de manifestare spaţio-temporală, de fenomenalizare. Este ceea ce grecii epocii presocratice au văzut atunci când au înţeles firea ca un ciclu stihial, ca transmutaţia în circuit închis a patru elemente.

Natura are deci un caracter matematic. Emisfera ei fanică, pusă în lumină, este o mare teoremă, constând din permanenţa temporalizării unui ciclu al reîntoarcerii, al închiderii unei imense bucle cosmice. Emisfera criptică reprezintă axioma care fundează. Ea posedă natura unui principiu numeric.

Între matematică şi poezie, înţeleasă ca esenţa artei, şi chiar între matematică, artă, filosofie şi religie, diferenţa este propriu-zis de limbaj. Ceea ce toate patru exprimă este o aceeaşi viziune axiomatico-teoretică asupra Naturii. Arta o face cu mijloacele specifice ei, care în cazul poeziei ca gen literar este cuvântul.

Iată dar poarta ciclopică prin care Ion Barbu pătrunde în poezie. Ceea ce el îşi propune, pentru a „axiomatiza" poezia, este să identifice, să localizeze şi să extragă din pletora discursului literar „principiul poetic elementar", axioma sau numărul din care întreg acest discurs decurge în mod necesar — şi să se limiteze la primordial, adică la arheul purificat de tot ce derivă dintr-însul. Dar derivat şi secund în raport cu axiomaticul prim şi fundamental este, într-un sens esenţial, însuşi ciclul ontologic. Primordialul este cel care dă teorema firii. Nu la acest teoretic vrea să renunţe poezia lui Ion Barbu, ci la ceea ce are caracter accesoriu şi contingent în sensul că nu trimite la primordial.

Cu alte cuvinte, punctul său de plecare este, ca al oricărui alt artist, realitatea în sens de existenţă, de ec-sistare, de ceea ce stă ex-pus afară din principiul său generator — ba chiar această existenţă fenomenală redusă la arcul ei sensibil, perceptibil prin simţuri, care, ca să spunem aşa, poate fi prinsă cu mâna. Din acest punct de plecare comun se despart însă două drumuri artistice: unul, orizontal, care îşi re-prezintă prezenţa reală, poematizând-o calofil — şi altul vertical, care urcă de la această prezenţă, considerată doar un semn, la semnificaţia ei „absentă", adică ascunsă în emisfera criptică a Naturii. Primul drum este în artă, aşa cum spunea Pindar, un croncănit de corbi; cel de al doilea — ţipătul răguşit al vulturului lui Zeus.

Poetul iniţiatic, mai mult sau mai puţin interesat de „vorbirea frumoasă", pune ghiara lui vulturească pe seminţele antegonice, considerând simplitatea drept unica lege a limbajului său artistic; căci el trebuie să aducă invizibilul mai aproape, să facă vizibil ceea ce prin natura sa este criptic, retras şi uitat, poate Uitarea însăşi. De aceea el nu are voie să mărească obscuritatea acestui obscur printr-un limbaj încâlcit şi prolix, ci trebuie să prezinte enigma nudă, de multe ori foarte săracă în determinaţii — care în miezul ei este „simplă": fără părţi, neoferind gândirii şi limbajului nici o priză. Despre acest SIMPLU şi despre nebuloasa numerică din jurul lui trebuie să vorbeşti simplu şi natural. Aşa sună glasul de vultur al poetului; aspru poate, dar spunând adevărul artistic.

Fiecare asemenea „ou" imersat în apele primordiale dă naştere unui singur lucru — acela şi nu altul. Mesajul hermetic trebuie să fie deci univoc şi înţeles ca o destinare în vizibil a pre-destinatului invizibil. Interesul rămâne însă fixat asupra emiţătorului acestui mesaj: asupra „oului" din care eclozează ceea-ce-este. Cum cuibul în care a fost ouat acest ou şi în care el gestează la căldura iubirii părinteşti nu este altul decât sânul Creatorului însuşi, poezia autentică reprezintă o cunoaştere a misterului divin, prin urmare o *gnosă.*

Poetul are grijă ca Uitarea aflată în inima dezvăluirii să nu fie niciodată uitată, deşi ea

însăşi pare să îndemne la aceasta, sacrificându-se, adică trecând în contrariul ei: în negativitatea unei destăinuiri totale, ce pare a se opune contradictoriu pozitivității trimiterii originare. În calitate de păstor al amintirii Sacrului care se sacrifică etern — pentru ca lumea să fie, în loc să nu fie — poetul îndeplineşte o funcție sacerdotală. El este un preot al *Mnemosýnei*, al amintirii eterne a Eternului, care îmbină lucrurile profane cu cele sacre, luând cu el mulțimile de neofiți într-un elan ascensional către transcendent, care nu reprezintă altceva decât un mare act de inițiere colectivă. Cântecul său liturgic perpetuează o stare de cunoaştere mereu amenințată de obnubilare sub ecranul fenomenal — anume o viziune a lumii din perspectiva veşniciei, dintr-un punct de vedere situat în centrul firii, pe un plan al arhetipurilor generatoare de fenotipuri. Este o ştiință esoterică despre eterna izvorâre a invizibilului în vizibil, despre apele mume şi semințele primordiale ce plutesc în ele, despre rostul originar al lucrurilor, adică despre rostirea internă a originii însăşi, într-o armonie ale cărei acorduri sunt numerele dătătoare de împliniri cosmice. Această „introducere la cunoaşterea extatică a lumii sensibile", cum îşi definea Ion Barbu însuşi poezia, reprezintă inițierea orfică într-o viziune pythagoreică; o „trecere la limită a investigației exacte" pe care, într-o clipă de grație a istoriei sale, spiritul grec de odinioară a reuşit-o în lirica lui Pindar, pentru a se metamorfoza apoi, mistuindu-se în propria lui apoteoză, şi a lua expresia sa cea mai caracteristică: tragedia. Se poate spune că idealul artistic al lui Ion Barbu, urmărit de el cu o voință de fier şi realizat cu consecvența unui matematician, este oda pindarică. Esența decantată a lirismului, prezentă în imnurile lui Pindar, constituie pentru dânsul „oul cosmogonic" din care îşi propune să clocească cetatea Isarlîk, în intenția de a provoca resurecția triumfală a vechiului spirit grec, mult dorita sa *parousía*.

Poezia pindarică

Spre deosebire de inițierea extatică, de unificare cu Unu, care se practica probabil în misterii în mod exclusiv, serviciul liturgic oficiat de poetul liric era, aşa cum se poate vedea în opera lui Pindar, expresia echilibrului olimpian dintre cele două paliere complementare ale Naturii: cel henologic, cuprins între Ființă şi Intelect, având la mijloc Logosul iar deasupra lor Unul-absolut, şi cel ontico-ontologic, cuprinzând firea şi totalitatea ființelor existente, adică lumea în ansamblul ei. Punctul de plecare al meditației sacramentale îl constituia Multiplul-în-Unu, numit şi Ființă, pleroma tuturor determinațiilor primordialului, adică mulțimea tuturor calităților sale. CALITATEA este aici cuvântul-cheie. Ceea ce Pindar numea *areté* şi este interpretat de obicei ca „virtute" nu are un sens moral, nici logic (nu este categoria calității) — şi nici măcar ontologic: nu reprezintă un *aspect* calitativ al lucrului manifest, adică o *idee*. *Areté* semnifica, la origine, complementul henologic al ideii ontologice, determinația singulară aflată în Ființa henologică, Mater-materia primordială ce dă naştere Logosului, sub acțiunea Intelectului unificator.

Mai multe asemenea calități (pythagoreicele *peraínonta*), legate între ele, constituiau un germene primordial localizat în Logos, adică ceea ce pythagoreii numeau *număr*, iar orficii *ou cosmogonic*. Această înzestrare nativă, proprie fiecărui lucru natural în parte, se numea tot *areté;* la un loc, calitățile primordiale, în număr finit, alese din mulțimea infinită a determinațiilor Unului şi închise într-o unitate henologică, reprezentau cumulul de calități prin care ceva se afirma de la origine, ca un „sine însuşi". Lucrul excela prin aceste calități înnăscute, acordate lui prin grație divină: nu fiindcă le-ar fi meritat prin ceva, ci pentru că, obținându-le în actul creației,

înțeleasă ca unificare continuă a multiplului în Unu, el valora apoi ceva pe scena lumii manifestându-și această „parte" care i-a fost atribuită sau pre-destinată originar — împlinindu-și prin deschidere ontologică destinul: *moíra,* în dublul sens de „parte" ce revine la împărțire și de „legătură" a calităților primordiale într-o rezultantă calitativă unică, simplă.

Toate însușirile unui lucru natural, fie el om sau altceva, întreaga lui înzestrare ce îl particularizează pe scena firii constituie expresia darului divin care i-a fost făcut încă de la nașterea lui cerească, de către unica sursă veritabilă a oricărei înzestrări: Unul absolut. De la creația în principiu, deci încă înainte de facerea lumii, *areté* individualizează viitorul fiind, care va trebui să fie, făcându-l unic și inconfundabil printre toate cele ce sunt sau trebuie să fie: atât în planul ontologic, cât și în cel henologic. Manifestarea în spațiu și timp — deci existența — oricărui om, a oricărui lucru natural, depinde de originea sa divină, care insistă în el și-l generează necontenit ca *unitate care dă măsura* evoluției lui cosmice. Măsura (*métron*) este pentru Pindar un cuvânt director, ca și calitatea (*aretê*). Măsura este cea care se repetă de patru ori în mișcarea cosmică, de transmutație, dând stihiile sau elementele din care este constituit un fiind. Dar aceeași măsură reprezintă, în emisfera divină a Naturii, o unitate constituită din legături (*lógoi*) între calitățile primordiale intrate în constituția ei, care instituie o regulă de legare în Unul unificator. Măsura este astfel un cumul de prescripții deontice, care spun *cum trebuie* să se lege între ele proprietățile unui lucru, atunci când el *este,* dezvăluindu-și aspectele.

Întreaga țesătură de legături între calități, care constituie „stofa" primordialului, apare astfel ca o instanță justițiară: DIKE sau Justiția Divină, normativă, regulatoare, din care măsura nu este decât o parte, și prin manifestarea căreia iau naștere legile ce guvernează cosmosul. Omul, ca un lucru natural printre altele, are și el închise în sinea lui deontică un anumit număr de norme proprii, care constituie propria lui măsură și cărora trebuie să li se conformeze fiind ceea ce este hotărât să fie încă înainte ca el să existe. Orice depășire a măsurii (*hýbris*) este o încălcare a prescripțiilor divine, deontice, și o abatere de la legile cosmice, ontologice. Hybrisul atrage pedeapsa justiției divine.

Principiul măsurii sau, mai bine zis, principiul individual înțeles ca măsură, condiționând existența în timp și în spațiu, asigură totodată echilibrul între „cerul" de aramă al zeilor veșnici și „pământul" muritorilor, adică orizontul tuturor fiindelor tranzitorii în timp. Complementaritatea celor două lumi nu este reală acolo unde ceea-ce-este nu corespunde lui ceea-ce-trebuie-să-fie. Natural înseamnă: echilibrat pe dimensiunea diametrală a Naturii, prin punerea unui „același" atât în Logos cât și în lume; un echilibru între principiul măsurii, atribuit de tradiție iluminării apollinice în sens de teofanie — și ciclul dyonisiac al închiderii tetrastihiale, ciclu solar întrucât este epifanic: întrucât constituie o fenomenalizare. Acesta este echilibrul olimpian, între apollinic și dionysiac.

Respectarea măsurii înseamnă pietate față de zei, de care soarta oamenilor în lume depinde întrucât zeii sunt aceia care dau măsura tuturor lucrurilor; dar este totodată și o fidelitate față de sine însuși, căci *areté,* darul divin, are și un caracter nativ, constituind latura sublimă a fiecăruia, pe care nu trebuie decât să o manifeste, valorificând-o: „Dacă un om cultivă, cu bucurie și neprecupețită trudă, înzestrarea nativă (*areté*) inoculată în el de un zeu, iar zeul îi dăruiește gloria mult râvnită, acel om, demn fiind de calitatea însăși în virtutea căreia este onorat, își aruncă ancora pe țărmul cel mai îndepărtat al fericirii" (*Isthmice,* VI, 10–13).

Efortul personal de punere în valoare a calităților înnăscute nu trebuie să amăgească însă niciodată omul cu iluzia că prin propriile lui merite a ajuns să cunoască sau să facă ceea ce a reușit. Numai depozitarul unui fond nativ, cu care a fost înzestrat direct de divinitate, poate ști într-adevăr ceva: „Înțelept este acela care știe multe prin Natură; dar cei îmbibați de învățătură sunt, în nesfârșita lor vorbărie, asemenea corbilor ce croncăne-n deșert față de pasărea divină a lui Zeus" (*Olympice,* II, 86–88). Cu alte cuvinte, calitățile originare nu se transmit în plan ontic — prin experiență, instrucție sau educație —, ci reprezintă ceva predestinat: „Destinul cu care te naști îți hotărăște toate faptele" (*Nemeice,* V, 40–41). Și numai această „virtute" divină, dăruită omului încă de la creația lui în principiul etern, îi poate permite cunoașterea acestui principiu însuși, într-un act de înțelegere a rațiunii cosmice, care este o *gnosă:* o explorare a misterului divin. Aceasta este adevărata *sophía* — înțelepciunea autentică, rezervată celui ales de zei. Restul nu reprezintă decât *mathésis:* erudiție vană, obținută prin relații accidentale.

Esențială rămâne numai manifestarea acelei închideri în sine care, rămânând veșnic în cerul de aramă al zeilor, dirijează de acolo evoluția fiecărui lucru natural pe traiectoria cosmică a vieții lui. Omul pindaric este la fel de conștient și de separarea celor două lumi în care el însuși locuiește — și de identitatea lor. Natura este

născătoarea ambelor lumi: „Neam al oamenilor, neam al zeilor: și unora, și altora, aceeași mamă ne-a dat suflarea" (*Nemeice*, VI, 1-2). Dar ceea ce deduce el de aici este că, trăind în lume, ceea ce îi revine lui cu adevărat este să scoată din tăinuire starea eternă a acestei lumi, veșnicia complementară temporalității mundane. Respectul pios față de divinitate constă în permanenta aducere aminte a primordialului închis în perfecțiunea sa — și într-un comportament care se conformează prescripțiilor divine, armonizate în instanța normativă invizibilă, de dincolo de lume, a cărei voință asigură stabilitatea și armonia vizibilă. Această pietate realizează deci echilibrul a două armonii — și în ea constă împlinirea vocației propriu-zise a omului, autenticitatea realizării lui esențiale ca om.

Poezia lui Pindar este o expresie a nobleței, dacă a fi nobil înseamnă să-ți cunoști originea. Sentimentul lui aristocratic nu-i este dat de apartenența la o clasă privilegiată, ci de conștiința faptului că prin înzestrarea sa nativă el aparține lumii zeilor, veșnică. Pindar știe că ceea ce omul trebuie să facă pentru a deveni ceea ce este, adică o ființă nobilă, este să-și cunoască originea. Întreaga lui lirică, dominată de viziunea bipartiției Naturii în două emisfere complementare, este o ascensiune către înalt, în căutarea propriului său suflet nemuritor, care vine de la zei, — și o coborâre *esențială* în lume; ceea ce înseamnă: o reducere la esențial a întregii vieți; o viață trăită numai ca manifestare a înzestrării native. „Destinul cu care te naști îți hotărăște toate faptele" (*Nemeice*, V, 40-41) — dar asta numai atunci când ai un destin, când nu trăiești, adică, fantastic, la voia întâmplării, ci pentru a împlini o hotărâre inderogabilă, luată în cer.

Predestinarea, în sens de atribuire celestă a ceea ce îți este propriu, pentru a fi destinat în lume, deși expresie a justiției divine însăși — implacabilă decizie preexistentă —, nu are un caracter imuabil. Chiar și înzestrarea aceea originară, de care depinde totul, poate fi modificată — și anume: trăind în lume și cultivându-ți „virtutea" inițială. Strângerea acestei comori, îmbogățirea aspectului veșnic (*aiónos eídolon*) al Ființei, reprezintă un parcurs eschatologic al sufletului, în lumea lui celestă, căruia îi corespunde o transmigrație în lumea de aici. Prin corectarea „păcatului originar" al limitării sale, el atinge perfecțiunea — și dacă se mai reîncarnează o face numai din generozitate, pentru a fi binefăcătorul oamenilor lăsați în urmă: „Celor cărora Persephona le-a primit ispășirea vinovăției străvechi, ea le trimite din nou sufletele, în al nouălea an, spre lumina tărâmului de sus, iar din ele regi venerabili se nasc și bărbați puternici, agili, mari prin înțelepciune; pe aceștia, în timpurile ce vin după ei, oamenii îi numesc eroi sacri" (fr. 133 S.M.).

Totuși, ținta sufletului este de a-și regăsi condiția originară, care să-l elibereze de ciclul reîncarnărilor. Iar această condiție originară a originii însăși a omului, ca de altfel a oricărui lucru natural, este contopirea cu Unul, desmărginirea în nemărginire — sau fuziunea mistică, în care păcatul originar al individualizării va fi fost expiat. Aspirația spre un contact direct cu divinitatea este ceea ce trage totul spre înalt. Poezia constituie un rit de purificare, ce are scopul de a desprinde cât mai mult sufletul de această lume a ciclurilor reîncarnării, de a-l elibera redându-i puritatea originară. *Pur* înseamnă pentru Pindar: pur de Ființă. Dar această înaintare continuă către Divin, și chiar suprema eliberare — eliberarea de obligația de a mai renaște — se poate obține numai trăind în lume, numai împlinindu-ți destinul. Omul trebuie să rămână cetățeanul celor două lumi, subordonând însă întreaga lui viață preocupării pentru soarta sufletului său după moarte. Viziunea orfică, post-sepulcrală, rămâne preponderentă. Ea constă în reprezentarea unui parcurs eschatologic al sufletului într-o lume a sa, ierarhizată deontic, după principiul justiției divine.

Poetica pindarică pune ca primă condiție a sa inspirația divină. Întrucât Unul însuși este cunoaștere absolută de sine, poezia se constituie ca o *gnosă* prin care omnisciența sacră se transmite poetului. În aceasta constă inspirația. Înțelept — *sóphos* — se numește cel care vede și interpretează fulgurațiile teofanice ale Logosului, *sophía* supremă a Unului care în întregime gândește, gândindu-se pe sine. La drept vorbind, printre oameni numai poetul este înțelept, căci numai el este interpretul, heraldul și profetul muzelor. „Pe mine m-au ales Muzele să mă înalț ca herald al cuvintelor înțelepte" — anunță Pindar plin de mândrie. „Dă-mi oracolele, și-ți voi fi interpret!; Primește-mă în clipa sacră pe mine, vestit profet al Pieridelor!". Faimosul orgoliu pindaric se întemeiază pe conștiința superiorității absolute a poeziei față de oricare altă formă de activitate umană. Ea singură, poezia, are acces la primordial, la istoria sacră a ierarhizării divine; ea singură urcă treptele Olympului, transformând inspirația în dar profetic. Poetul este un istoric al veșniciei, a cărei măsură și ordine, proporție și armonie o vede și o descrie, dându-i numele de Apollon. Acest zeu al artelor se regăsește în tot ce ține de eternitatea formelor pure alese în logos. El este iluminarea teofanică ce stă la

originea luminării epifanice, care menține creaturile în principiul universal, ca pe acorduri distincte într-o mare și unică armonie. Prin puterea lui, fiecare lucru natural poate fi individual fără a fi efemer. Pindar îl cântă invocând Muzele și Charitele să-i mijlocească apropierea de Apollon, pentru a-și pune poezia în slujba zeului poeziei. Poetica pindarică se constituie astfel ca o poezie în poezie — mai puțin însă ca o poezie despre poezie și mai mult ca o poezie ce devine conștientă de sine pe măsură ce se face. Ermetismul ei esoteric este o pătrundere lucidă în acea parte obscură a naturii accesibilă numai zeilor și sufletelor purificate de spirit și de trup, eliberate de ființă și lansate spre punctul universal de convergență, către care odele pindarice conduc, indicând drumul.

Buna locuire în Natură

Ceea ce Ion Barbu își propune să facă este o poezie pindarică în formă modernă. Numai limbajul poetic a progresat. Înțelegerea esenței poeziei nu a fost nicicând mai înaltă decât atunci, în clipa apoteozei lirismului grec, când secretul oricărei arte adevărate s-a dovedit a fi actul de inițiere în complementaritatea celor două paliere ale Naturii, adică gnosa totală. Obținerea unui echilibru dinamic între armonia invizibilă și cea vizibilă, prin trecerea vămilor văzduhului în ambele sensuri, pe baza unui fel de pașaport inițiatic ce atestă dubla cetățenie a omului, dreptul lui de a locui atât în noumenal cât și în fenomenal, este fapta poetică originară, generatoare de poezie.

Așa cum gălbenușul este înconjugat în ou cu albușul, lumea ciclului spațio-temporal este și ea îmbinată cu germenul ei de taină, veșnic. Sorocul fiecărui eveniment din lume, tot ce se întâmplă *aici* și *este* se află înscris dinainte în „ceasornicul fără minutar" care nu arată timpul, ci veșnicia: „și mai ales te înfioară / De acel galben icusar, / Ceasornic fără minutar / Ce singur scrie când să moară / și ou și lume. Te-înfioară / De ceasul galben, necesar... / A morții frunte-acolo-i toată. / În gălbenuș / Să roadă spornicul albuș, / Durata-nscrie-în noi o roată" (*Oul dogmatic*).

Înzestrarea nativă primordială, din care ceva ia ființă, are un caracter necesar, nu numai posibil; este deontică: ceea-ce-trebuie-să-fie. Roata fenomenală, lumina dezvăluirii, albă ca albușul, roade din această punere preexistentă sporind-o, paradoxal, sporind ceea ce nu poate fi mai mult fiindcă este totul. Apropierea de primordialul generator se face prin trăirea unui sentiment de înfiorare în fața Sacrului — taina care te cutremură.

„Roata vieții" se învârte în jurul centrului fix, neclintit ca o piatră filosofală, care este „ceasul galben, necesar". Acest aur incoruptibil stă la temelia lumii și în el se mută la sfârșit totul, izvorând tot din el.

Soarele central, din miezul Naturii, nu luminează, ci ilumineză. El este ceea ce rămâne, „într-o slavă stătătoare" (*Isarlîk*) — în timp ce totul în jurul lui trece, rotindu-se; fulgurațiile lui eterne sunt teofanii, determinații limitative ale principiului în el însuși, formând o *dóxa Theoû*, o *gloria Dei* pe care inițiatul o vede în iluminări interioare. Aspirația ardentă către acest soare mistic este polul pozitiv al lirismului barbian.

Cunoașterea este aici nupțială: o *koinonía* sau cununie veșnică, nuntirea unei contopiri în soare, dizolvarea armonioasă în misterul apelor primordiale, „vii ape fără stuh" (*Oul dogmatic*). Acest „capăt al osiei lumii" (*Ritmuri pentru nunțile necesare*) se află „în topire, în azur" (ibid.). El, „capul clădit / Din val oprit / Sus, pe veacul împietrit" (ibid.), reprezintă totuși o continuă mișcare de unificare, de simplificare prin fuziune extatică — ceea ce înseamnă: trecere a unuia în altul, în care fiecare îl *are* pe altul în sine ca pe sine însuși. „Trage porțile ce ard, / Că intrăm / Să ospătăm / În cămara Soarelui" (ibid.) — avertizează poetul atunci când intră la investigarea primordialului. El își începe parcursul de mistagog băgând cheia în broasca de la sanctuarul Marii Mame, zeița fertilității universale: „Uite, ia a treia cheie, / Vâr-o-în broasca Astartee" (ibid.). Este o pătrundere în uterul divin, veritabil *hýbris*, cu scopul de a vedea cu ochii lui ouăle cosmogonice cum stau depozitate în matricea lumii, din veșnicie și pentru veșnicie. „Cămara Soarelui" este inundată de o lumină orbitoare, în care nu vezi, adică nu simți altceva decât bucuria beatifică a identificării cu „cercul puterilor latente" (*Panteism*); decât setea de prăbușire în abisul Creației, populat de concrețiunile muzicale ale indicibilei armonii originare: „La râpa Uvedenrode / Ce multe gasteropode / Suprasexuale / Supramuzicale" (*Uvedenrode*). Se ivesc acolo vârtejuri locale de acorduri în marea armonie învăluită de melosul cosmic; cochilii spiralate de individualizări cu marca „hyper", care cântă limpede, pur, încă nemaculate de Ființă, ode mai presus de timp, adică se fac auzite înainte de a intra în temporalitate: „Gasteropozi / Mult-limpezi rapsozi, / Moduri de ode / Ceruri eșarfă / Antene în harfă." Acesta este Olympul: „Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp".

Poetul face o călătorie în lăcașul zeilor

la începutul aventurii lui prin labirintul cunoaşterii, conştient că acolo se găsesc nu numai rădăcinile Fiinţei, ci chiar solul originar în care ele se afundă. Creaţia îi apare ca o mulţime de plăsmuiri antegonice, stagnante în ceea-ce-rămâne, pure de fiinţă şi de timp, ca un popor de stele iluminând teofanic un abis netulburat de vârtejul nici unui ciclu. Aceste configuraţii galactice de dincolo de cer rămân eterne, chiar şi atunci când trec în ipostaza lor de „creat", temporalizându-se. Este vorba de paradoxalul caracter increat al veritabilelor creaturi, aşa cum acestea ies din mâinile Creatorului lor *in principio,* în originea însăşi. Venirea în lume este numai o purcedere, o pro-venire din ceva ce s-a născut mai înainte — dinainte chiar ca timpul să se nască. În acest sens apare „increatul" la Ion Barbu: ca autentică creatură, singura pe care Creatorul o creează cu adevărat. Odată acest act împlinit, nici Dumnezeu însuşi nu mai poate schimba nimic; creatura îşi urmează propriul destin şi creşte din ea însăşi împlinind ceea ce este scris în steaua ei cu noroc, în logosteaua predestinării sale, prin care ea rămâne să strălucească etern în textura Logosului.

Fenomenalizarea, cu lumina ei brutală, face să pălească această lumină eternă, ecranând-o. Dar ea se află mereu în puterea nemanifestă de manifestare. Contemplaţia poetului nu face decât un fel de investigare a cerului ziua-n amiaza mare; el face din nou vizibile principiile lucrurilor, ecranate fenomenal, reuşind să-şi scufunde privirile dincolo de marginile cosmosului fiind, în miezul oului primordial, acolo unde sufletul, sfânt, îşi doarme în pace somnul dogmatic: „Om uitător, ireversibil, / Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil? / Precum atunci, şi azi — întocma; / Mărunte lumi păstrează dogma. / Să vezi, la bolţi, pe Sfântul Duh / Veghind vii ape fără stuh, / Acest ou-simbol ţi-l aduc, / Om şters, uituc" (*Oul dogmatic*).

Pozitivitatea ca atare, în raport cu care firea nu reprezintă decât negativitatea unei negări a tainei, este reperată în punerea originară „De foarte sus / Din polul *plus* / De unde glodul / Pământurilor n-a ajuns" (*Oul dogmatic*). Acest *positum* este nucleul galaxiei cosmice, gaura ei neagră care o soarbe şi o aruncă în jerbe orbitoare spre viaţă. Să vezi această origine autentică, ascunsă în lumină, înseamnă să fii capabil de gnosă. Gestul iniţiatic al poetului deschide ochii profanilor pentru această viziune, îi introduce în nevinovăţia comuniunii primordiale, a nuntirii sfinte, mai veche decât timpul, ajutându-i să vadă „Cum lumea veche, în cleştar, / Înoată în subţire var, / Nevinovatul, noul ou, / Palat de nuntă şi cavou" (*Oul dogmatic*).

Ceea ce trebuie reţinut ferm este că actul creator propriu-zis este fapta Unului-Dumnezeu, care îşi depune ouăle sfinte în pacea sa eternă, de început fără sfârşit, ca pe nişte nuntiri sau cununii ce unifică şi simplifică multiplul din sine, în acte de iubire ce traduc în cunoaştere unificarea. Numai Unul armonic şi numeric este origine. Firea este stearpă. „Încă o dată: / E Oul celui sterp la fel, / Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el. / Şi nici la cloşcă să nu-l pui! / Îl lasă-în pacea-întâie-a lui, / Că vinovat e tot făcutul, / şi sfânt, doar nunta, începutul" (*Oul dogmatic*).

Un „zid de var" (*După melci*), pur, nemaculat de erotica orgiastică a lumii, protejează închiderea în sine ce îşi trăieşte beatific visul etern de iubire: „Din trei atlazuri e culcuşul / În care doarme nins albuşul / Atât de galeş, de închis, / Ca trupul drag, surpat în vis". Latenţele deontice „Înoată în subţire var" (ibid.) simţindu-se în siguranţă numai în retragerea lor neatinsă de împlinirea în act. „Increatul" vrea să fie uitat, lăsat singur cu inima sa ascunsă, ca taina unei inimi pe care indiscreţia dezvăluirii o profanează. El este „Crypto, inimă ascunsă" (*Riga Crypto şi lapona Enigel*), care se închide în sine şi rămâne astfel chiar sub degradarea înfloririi sale; este înflorirea care nu vrea să înflorească, iubirea sfântă, contrapusă dragostei lumeşti, noumenalul şi numinosul accesibil doar celui mai pur act de cunoaştere, de care numai poetul este capabil. Decât fapta lui, numai extazul mistic se poate ridica mai sus, dar gnosa aceasta, supremă, este fără cunoscător şi fără cunoscut.

Deschiderea increatului apollinic în lume dă ciclul dionysiac al ruperii în bucăţi şi refacerii întregului din propria sa ruină. Aceasta este întruparea sufletului în corpul tetrastihial, coborârea spiritului, care într-una din părţile sale este trup material. Riga Crypto, Domnul „în sine"-lui, se oglindeşte în propriul său „pentru sine", punând de zece ori pe această imagine fanică pecetea măsurii sale: „Ascunsa-i inimă plesneşte, / Spre zece vii peceţi de semn" (ibid.). Decada are în simbolistica pythagoreică aceeaşi semnificaţie cu tetrada. Măsura ascunsă determină ritmul cosmic, imprimându-se repetat pe mişcare; şi acest ritm este tetradic. Lumea reprezintă hora celor patru stihii, care dacă sunt numerotate de la unu la patru şi adunate, aşa cum stau ele toate deodată, în sistem, dau cifra zece. Dionysos, acest zeu care nu locuieşte în Olymp, este nemuritoarea rupere în bucăţi a Unului, compensată de permanenta sa reculegere, adică sacrificarea Logosului sacru, cu preţul căreia lumea, singura care există, ajunge să fie.

Ieşirea din cochilie a gasteropodei trans-

cendente, epifania teofaniei originare, neagă pozitivitatea punerii de început, dublând-o cu complementul fiinţării sale. Epifania este o negativitate şi o moarte: „Melc melc, ce-ai făcut / Din somn cum te-ai desfăcut?" (*După melci*). Ea este intrarea în ciclul transmutaţiei a Divinului, fie că este vorba de Unul ca Unu, fie că este vorba de unităţile sale unificate în Logos, dumnezeieşti şi ele. Sufletele se relevează venind în lume şi dispar sub propria lor epifanie, înainte chiar ca împlinirea firească a actelor existenţei să se sfârşească ciclic în moarte. Ele mor de cum încep să trăiască — şi întregul lor periplu cosmic este un drum către moarte, acceptat cu bucurie orgiastică şi dorit la nesfârşit, într-o eternă reîntoarcere.

Dar ascunsul rămâne ceea ce este şi este ceea ce rămâne, chiar în uitarea sa. Riga Crypto, pe care soarele îl decriptează scoţând la iveală ceea ce era tăinuit în el, respinge scoaterea lui la lumină, cutremurându-se de oroare în faţa spectacolului lumii, maculată de sânge şi de putrefacţie: „Să mă coc, Enigel / Mult aş vrea, dar vezi, de soare, / Visuri sute, de măcel, / Mă despart. E roşu, mare, / Pete are fel de fel" (ibid.). Increatul este cel ce cheamă la dânsul, în invizibila lui inexistenţă, cu glas şoptit, sfielnic: „Lasă-l, uită-l, Enigel, / În somn fraged şi răcoare" (ibid.).

Ascensiunea spre Divin necesită însă o venire în lume, o întrupare a insistenţelor embrionare. Parcursul lor eschatologic în profunzimea transcendentului virginal nu este posibil fără fecunditatea relaţiilor intramundane, de care monadele preexistente nu sunt capabile. Aceşti germeni de fiinţă, fără uşi şi fără ferestre, se deschid doar spaţio-temporal şi pot primi numai astfel în interiorul lor influenţele perturbatoare ale celorlalte existenţe, cu care, în pace şi conflict, împart lumea ca pe o locuinţă comună. Salvarea trebuie să vină din pierdere — şi viaţa din moarte. Nu prin retragere preexistentă şi închidere în sine se înaintează spre centrul de convergenţă al Naturii — ci prin deschidere cosmică; refuzul de a te uni cu alţii este refuz de a te uni cu Unul. În solaritatea unei vieţi pământeşti se află promisiunea mântuirii, chiar dacă lumea aceasta a tuturor pare însuşi chipul Răului.

De aceea, poetul iniţiatic spune DA imensei isterii vitale, pântecului fecund al Cybelei, bucuriei păgâne de a zămisli cu moartea alături; „Vom coborî spre calda, impudica Cybelă, / Pe care flori de fildeş ori umed putregai / Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai / şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă" (*Panteism*). Sedus de această „orgie / De ritmuri vii" (ibid), poetul cere ceea ce nu te-ai fi aşteptat ca gura lui să rostească vreodată: „Uitat să fie visul şi zborul lui înalt" (ibid.). Infinitul freamăt al trădării dionysiace este acum pasiunea lui de monoman: „Smulgându-ne din cercul puterilor latente, / Vieţii-universale, adânci, ne vom reda; / Iar nervii noştri, hidră cu mii de guri, vor bea / Interioara-i mare de flăcări violente" (ibid.).

Acesta este orizontul ontologic al Naturii, ispita „occidentală" a locuirii în lume ca într-o grotă a Venerei. Dar el nu are sens decât dacă e înţeles ca un cult orfic, vindecător prin lumină. Erotica dionysiacă ar fi absurdă zbatere sensibilă dacă ea n-ar avea semnificaţia şi funcţia unei catharsis. Dar scopul, atins chiar şi atunci când este uitat, rămâne acela de închidere sub zalele cochiliei sinelui a unui „mai mult", cules din pendularea temporală între împrăştiere şi strângere, şi adus în Uvedenrode — prăpastia Creaţiunii: „Pendular de-ncet / Inutil pachet, / Sub timp / Sub mode / În Uvedenrode." (*Uvedenrode*). „Incorporata poftă" (ibid.) se repetă, sub forma alunecării în lume, până când firele acestui văl amăgitor al apariţiei sunt toarse şi ţesute în textura Logosului, din „râpa Uvedenrode": „Lunecă o dată / Lunecă de două / Ori până la nouă, / Până o-nfăşori / În fiori uşori, / Până-o torci în zale / Gasteropodale; / Până când, în lente / Antene atente / O cobori: / ... / În Uvedenrode" (ibid.). Reîncarnarea de nouă ori, până când legăturile cu lumea sunt rupte, este ecoul străvechiului rit de purificare transmis de Pindar, conform căruia sufletele celor care, după judecata Persephonei, şi-au ispăşit păcatul originar sunt trimise de ea, din nou, spre soarele tărâmului de sus, în cel de al nouălea ciclu cosmic. Apollon însuşi şi Herakles au ispăşit în răstimpul a opt ani cosmici, fiind iertaţi în cel de al nouălea.

Există aşadar la Ion Barbu conştiinţa clară a complementarităţii celor două „lumi": pe de o parte, arheul Naturii şi rămânerea eternă în el a creaturilor, în ipostaza lor arheică, arhetipală; pe de altă parte, ciclul vital dionysiac, cu epuizarea sa erotică şi solară. Puritatea şi purificarea stau faţă în faţă — prima dintre ele însemnând o eliberare de fiinţă, iar cea de a doua, paradoxal, constând într-o maculare prin pierdere în grota matriceală a existenţei. Ciclul veneric al devenirii ameninţă permanent cu uitarea puritatea originară — dar trebuie acceptat, nu ca un rău necesar, ci ca însăşi împlinirea dorinţei de reîntoarcere în originea unde toate formele individuale sunt con-topite, confuze, Una în Unu.

În măsura în care uită unde duce dru-

mul, omul îşi interzice mântuirea de multiplu prin simplificarea în Uitarea împăcată cu sine. El este atunci „om uitător, ireversibil" (*Oul dogmatic*), abandonat fără speranţă ciclurilor reîncarnării şi tragerii lui pe „roata vieţii". Acest infern seducător, constând din întrupări repetate, degradează ambrozia şi nectarul fântânii sufletului, făcând apa vieţii să fermenteze: „Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adânc în el; De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i cheală; / şi sucul dulce înăcreşte! / Ascunsa-i inimă plesneşte, / Spre zece vii peceţi de semn, / Venin şi roşu untdelemn / Mustesc din funduri de blestem" (*Riga Crypto şi lapona Enigel*). Soluţia nu este însă fuga de viaţă, ci parcurgerea integrală a ciclului vital, care trebuie acceptat întrucât apa acestei veşnice curgeri nu este altceva decât oglinda în care se răsfrânge veşnicia: „Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk, / La o albă apă intru — bâldâbâc." (*Încheiere*).

Nu ciclul vital însuşi este degradant, ci reducerea lui numai la ceea ce se vede. Anularea semnificaţiei transcendente a semnelor imanente, înscrise în cartea firii, degradează acest ciclu transformând tot ce se arată în simplu spectacol absurd pe scena lumii. Gesturile iniţiatice care vor să dea un tâlc autodevorării Naturii, cumplitei zeiţe care „mănâncă" ceea ce ea însăşi naşte, sunt pentru plebe simplă reprezentaţie de bâlci, la care ea cască gura făcând haz. Isarlîk, fabuloasa cetate ce închide între zidurile ei ambele lumi, este spoită „cu var şi ciumă" (*Isarlîk*); vulgul nu are atingere cu varul înălbitor al zidurilor celeste, ci se contaminează numai de ciuma aspectelor maligne ale unei viziuni total secularizate. Totul este de suprafaţă, totul este fără rost pentru el, deoarece semnificaţia reală nu-i din această lume. Beţia dionysiacă, misterică, devine „balcanică" — de fapt occidentală — turmentare a simţurilor, trăire exclusiv senzorială, hedonistă şi atee; o zbatere agonală în degradanta lipsă de perspectivă a unei existenţe plate, care a pierdut dimensiunea adâncimii.

Isarlîk este clădită pe *axis mundi*. Arhitectul ei, poetul, înconjoară cu zidurile sale întreg imperiul Naturii, imensitatea în care e şi noapte şi zi totodată; şi veşnicie şi temporalitate. Ca în orice veritabil act de întemeiere, primează şi aici stabilirea hotarelor, trasarea cu mână sigură a conturului, viziunea de ansamblu asupra întregului. Apoi compartimentarea în Olymp seniorial şi feudă lumească, echilibrarea a două ierarhii, fiecare armonioasă în sine. Actul iniţiatic este în primul rând deschiderea perspectivei globale asupra a tot ceea ce există sau insistă, parcurgerea dimensiunii diametrale a Naturii, luarea în stăpânire a celui mai vast teritoriu cu putinţă, din care însuşi lăcaşul divin nu-i decât o parte. Acest Olymp apare atunci în lumina adevărului său, ca *ipoteză inexistentă şi inesenţială;* ceea ce înseamnă: 1) că Sacrul este ceea ce stă la temelia lumii, sub ea, ca fundament unic şi ultim, ca fundament abisal, fără fundament; şi 2) că Sacrul nu este, ci dă ceea ce este; el nu există, ci insistă, ca veşnic închis în sine care se deschide în orizontul spaţio-temporalizării; în sfârşit, 3) că esenţială este numai ieşirea invizibilului în vizibil, numai ceea ce provine din arheu; principiul însă este in-esenţial; el este ceea ce Sacrul *are* ca *propriu* al său, un *propriu* al cărui complement este esenţa.

Aceasta este cetatea fabuloasă Isarlîk, ultima Grecie, restabilirea mult visată a echilibrului olimpian dintre cele două armonii ale Naturii. Poetul-preot care oficiază în acest templu vast trebuie să-şi sprijine bine picioarele pe dalele de piatră ale sensibilului, care este punctul stihial limită al îndepărtării de Sacru, şi să se avânte lucid, cu ochii închişi, în ceea ce nu se vede, dar poate fi îmbrăţişat cu sufletul. Serviciul său liturgic este, în clipa supremei sale angajări, o *gnosă afectivă,* cunoaştere prin sentiment noumenal a numinosului. Abia atunci poezia devine cunoaştere adevărată, când ea conduce la beatitudinea extazului mistic, în care nu mai există cunoscător şi cunoscut; abia atunci, când ajunge pe pragul renunţării la sine, imensul orgoliu pindaric se justifică în sfârşit: poezia este suprema cunoaştere şi cel mai mare dar făcut omului, pe lângă care toate celelalte sunt mici, chiar dac-ar fi distanţa dintre stele. Rostul ei originar este să conducă până în pragul lăcaşului divin, dincolo de care nimeni nu mai trece, nici mort, nici viu. Pentru oricine mai rămâne încă un „sine însuşi", restul e tăcere.

Dar de pe acea înaltă treaptă a veşniciei, ceea ce se vede bine, ceea ce se vede în sfârşit, în toată cuprinderea sa, este lumea aceasta de aici, singura lume care există, pământul ferm al locuirii noastre şi oceanul stihial care-l înconjoară. Este o planetă albastră, bântuită de furtuni polemice, cu oaze de linişte şi frumuseţe luminate de soarele vieţii. Este lumea spaţio-temporală văzută din perspectiva veşniciei. Să te bucuri de această lume când o ai — şi să te bucuri la fel de mult când o părăseşti — acesta este secretul „râsului dac" în faţa morţii şi secretul cerbiciei cu care este trăită, nesăţios, viaţa. O morală aspră şi liberă guvernează acest comportament antinomic, în care viaţa şi moartea sunt deopotrivă de îndrăgite. El este expresia unei „nuntiri necesare", care vrea mereu verdele semineţei încolţite, chiar dacă reprezintă numai „aburul" apariţiei, uşor de confundat cu

aparența — și știe că nu-l poate avea fără această sămânță sfântă, care trebuie îngropată acolo unde curcubeele lumii se surpă, în ocnița în care neantul pare să sclipească de sub ruinele existenței rarefiate la extrem: „Intrăm / Să ospătăm / În cămara Soarelui / Marelui / Nun și stea, / Abur verde să ne dea, / Din căldări de mări lactee, / La surpări de curcubee / — În Firide ce scânteie eteree" (*Ritmuri pentru nunțile necesare*).

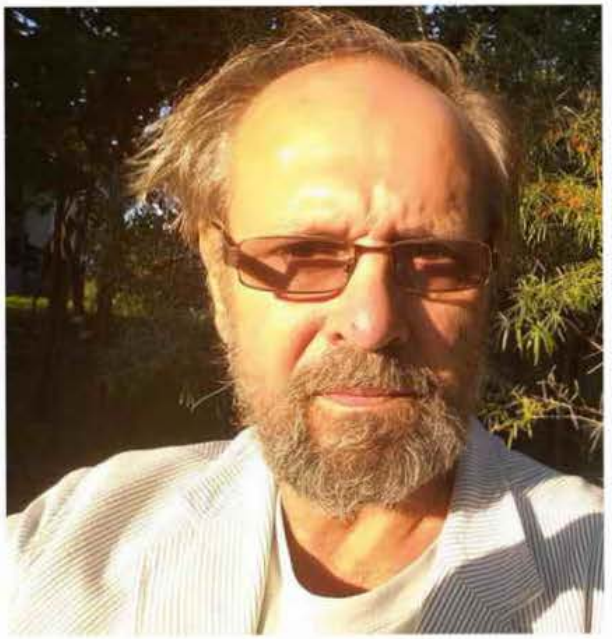
Trecerea de la insistență la existență, de la moarte la viață — și invers este atât de familiară, încât nu se mai știe care este moartea și care e, într-adevăr, viața. Chemarea la viață, la ieșirea din cochilie a melcilor abisali, este o chemare la moarte. Dar această moarte stă într-un echilibru perfect cu viața sesizată în însăși sursa ei inepuizabilă. O întrepătrundere de nedesfăcut între divin și lumesc, între Ziditor și zidirea lui, este mai evidentă pentru inițiat decât ceea ce poate fi prins cu mâna. El calcă pe vămile văzduhului ca pe niște imense curcubee ce izvorăsc din veșnicie și se întorc în taina ei, arcuindu-se peste lume asemenea unui pod diamantin, indestructibil. Pe cel luat sub aripa lui în această mare trecere, poetul îl întreabă: „Vezi Duhul Sfânt sensibil?" (*Oul dogmatic*). Căci asta trebuie să *vezi* pentru a fi vizionar: zidirea acestei lumi prin manifestarea Sufletului Sfânt — incredibila concretețe a materiei, până la urmă, ieșită din împrăștierea în spațiu și timp a ceva nu numai imaterial, dar și inexistent.

Să asiste la încolțirea seminței primordiale, chiar s-o provoace, printr-un act magic, iată jocul și miza supremă a jocului cu viața și cu moartea, jucat de poet. „Vream să-l văd cum iar învie / Somnoros, din colivie..." (*După melci*) — mărturisește el; și descântă închiderea transcendentă chemând-o la bucuria eternei reîntoarceri: „Melc, melc, / Codobelc, / Ghem vărgat / și ferecat; / Lasă noaptea din găoace, / Melc nătâng, și fă-te-ncoace, / Nu e bine să te-ascunzi / Sunt pereții grei și scunzi; Printre vreascuri cerne soare, / Colți de iarbă pe răzoare / Au zvâcnit, iar muguri noi / Pun pe ramură altoi" (ibid.).

Un Creator care nu creează nimic, un Creator fără creația lui este un nonsens. Creația trebuie să-și întovărășească permanent Creatorul și să fie binecuvântată, fiindcă este singura lui faptă — o faptă sfântă. Ieșirea din istorie este pentru român o soluție aberantă, ba chiar o sfruntare la adresa Domnului care le-a dat pe toate. El se apleacă sub vremi și le acceptă fiindcă știe că împlinirea nu este de aici, dar se produce prin acceptarea acestei lumi de aici și de acum. Iar poetul care îi exprimă împăcarea cu lumea și cu Dumnezeu spune cu aceeași deschidere de gură atât „și-și" cât și „nici-nici". El nu optează nici pentru fenotip, nici pentru arhetip, ci le vrea pe amândouă, într-o nuntire plină de liniștită bucurie. Suprema inițiere rămâne pentru el pătrunderea misterului divin, dar pragmatismul său, adesea nebăgat în seamă, îl face să dea ceea ce nu are și nu poate avea vreodată deplin, în schimbul unei bune locuiri în Natură, care respectă Absolutul ca inviolabil și repudiază degradanta atitudine practică, preocupată numai de avantajos și util. Pălmaș trudnic al ogorului care i-a fost hotărât de sus, el îl muncește fără să se plângă și își duce degetele la frunte atât pentru a-și șterge broboanele de sudoare cât și pentru a mulțumi Domnului pentru viața pe care i-a dat-o, așa cum i-a dat-o. Important este ca voința Celui de sus să se împlinească.

În sensul pământean al cuvântului, Isarlîk este un catharsis obținut prin locuirea „La mijloc de Rău și Bun" (*Isarlîk*); este parcurgerea trudnică a drumului spre înalt, pe un drum „Pân'la cer frângân-du-și treapta" (ibid.). Echilibrul perfect rezultă din înțelegerea imperativului suprem: *„Trebuie să înfloreasc㔠/ Alba, / Dreapta / Isarlîk!" (ibid.). Așa că el, cărăuș trudnic, care mută dintr-o lume în alta cele ce trebuie să se afle atât în cer cât și pe pământ, precum în cer așa și pe pământ, invocă, gata de viață și de moarte: „Deschideți-vă, porți mari! Marfă-aduc, pe doi măgari, / Ca să vând acelor case / Pulberi, de pe lună rase" (ibid.).

Izbăvirea nu mai înseamnă aici resorbție în unda izvorului primordial, ci continuă sublimare a cosmosului în Divin, cu prețul căruia izvorul Naturii poate curge veșnic. După obositorul periplu mundan, aspirația purificării în apele mume, dorința mistuitoare de a bea din apa morții și a-și spăla cu ea sechelele existenței constituie numai preparativele unei noi reîntoarceri. Domnișoara Hus săvârșește ritualul magic al trecerii vămilor la capătul unei orgii dionysiace în care s-a bucurat de tot ce această lume poate să ofere, în care nimic din ce este omenesc nu i-a rămas străin — pentru a renaște trecând prin moarte. Târzia ei aspirație către puritate este mai timpurie decât copilăria însăși; este setea după matinala inocență angelică, anterioară viitorului; un descătec de fetie pe care decrepita preoteasă a Venerei îl vrea împlinit, știind că, orice s-ar fi întâmplat, totul mai este încă posibil. Logodnicul divin al bătrânei târfe, pe care ea îl va întâmpina feciorelnică, este propriul ei destin astral: „De sub nori și câmpuri — El / Subțirel / Văruit în alb de lapte, / Strigoi, / Rupt din veacul de apoi, / Vrej de șoapte, / Din bici ud și din țăpoi / Hăituit de Miaza Noapte" (*Domnișoara Hus*).



Călin Vlasie

Wolfram

Auzi tu neuronii cum se trezesc?
Este patru dimineața.
Stelele au plecat dar creierul
mai tare strălucește.
Stranii iluminări ale caselor
mașinilor, copacilor
aparatelor dau acestei
dimineți forma unui imens
craniu îndesat cu milioane
de cifre wolfram.
Psihul și psiha ce fac?
Încă dorm înlănțuiți în micuțul
crâng din glastră.
Sunt atâtea ecuații roșii care
vor plesni în aceasta
cupolă cu heliu!
***
" Vedeți, iubiți contimporani,
n-am folosit deloc în
ritmul meu cuvântul trup
căci diabolica imaginerie
ar deveni extrem de
plângareață''.

Norul

E un nor, e un mare nor
toxic deasupra
străzilor (citesc).
Aud în calorifer
telegraf bătând.
Cu gândul la un cod
de legi nu mai știu
când a răsărit
când se înnoptează
când se transmite...
E târziu e departe,
e un claxon cosmic
în recii neuroni.
Știu.

O înaintare

Dungi verzi și galbene.
Reflexe ale toamnei.
Deslușind sublima
psihologie eziți între
opiu și tobe
lasere și profeții
zei și blițuri.

Lumina temperează un
cer de dactili.
Acum acum preschimbă-te
pentru că ești singur
și dezintegrat
în meditațiile
tale.

Extemporalul

Cu cine sunt?
Cu-nvăpăiatul cu somnanbulul
liliac.
Îmi atârnă de gât ca un copac
cu rădăcinile–nfipte în
firma uscată a magazinului
fortuna.
Sunt tot in P.* orașul exilului
unui număr uluitor de țânțari
fluturi lampanți și ciori
care ghilotinează liniștea.

'' Fii pe pace!''
'' Nu te emoționa!''
''Nu te exterioriza!''
Mă gândesc la ion barbu ion pillat
cezar baltag daniel turcea
miron cordun călin vlasie
ce-or fi făcut ei in P*
în ore ca acestea de exilate
muzici.
Dar mă gândesc și la alții
care-au trecut introspectivi
prin acest pol al abstracției
de la poalele chomolungmei
lanțului carpatin.
Ce vibrare! Ce nor de inimi într-un
nord de flăcări zemoase!
Ehei, rază de carne!
Ce-o să-i spun eu zeului?
Zeul inhibat excitat instabil vorbăreț.
Zeul alegând culori de pe o masa a
laboratorului.
Zeul de carne moale netocită.
Zeul dinaintea scaunului meu bine
înfipt în știință.
Zeul care așteaptă sunetul trompetei,
trompeta cui? a salamandrei?
sau a îngerilor? Sau a viselor?
sau a realității trezite din
spatele imaginilor?
Zeul pierdut în creierul meu plin
de forme de zei, forme șterse.
Semnificații stranii.
De exemplu: Enos îl naște pe Valomis
care îl naște pe Yor
care îl naște pe Zabul
care îl naște pe Mlicon
care îl naște pe Xefai
care și acesta provoaca Umbre...
Încât eu îmi spun:
o, imperial hohot de liliac,
cum aluneci tu ca o bilă
în capul și în corpul meu
cum aluneci tu ca o armată de
duhuri...
Se petrece totul
acolo sus.
La creierul de munte.
La etajul hiperfonic
În case suspendate
în contra gravitației
a excitației gravitației.
Înspre extratereștri.
În miez levitațional.

Trăiesc în mijlocul universului
în miezul lumei.
Bine că m-am născut.

Povestea unui vis

Cerul strâmt.
Aerul rece.
Un clovn lichid
s-a scurs pe podea.
O spumă de sânge.
Un clovn
din care ies
mai mulți clovni.

Sunt în camera mea,
ei sunt! clovnii!
Au aparate.
Au substanțe.
Fac experiențe
cu mine.
Fac încrucișări amputări
Grefe simulări.
Fără ca nimeni
să știe.
Nici asistența socială.
Nici comitetul de bloc.

Iar eu cânt acest cântec:
''Comrun viduzuny
stumler runga xuny
tul viz humbe pon
voh avel evon!''
Acest cântec obsedant
și trist și nemaiauzit.

Un timp de vis

Trăiesc într-un vis din care nu mă mai pot
trezi
Chiar în acest moment visez
Visez cu puterea unui miliard de vise
Ideile și simțămintele au disparut
în acest vis pe care îl trăiesc
fără intenție – sunt trăit de vis
tot așa cum treaz fiind
ești trăit de idei și simțăminte
Visul este o activitate onirică
adică un fel de nebunie a unui corp
inert;
inerția mărește nebunia
Sunt în contact cu mine însumi
care nu-s decât o nebunie inertă
Și totuși în această definiție a visului
ceva este eronat
căci:
cum se face că eu vă pot descrie
visul pe care tocmai îl visez?
Deci:
să refacem definiția din punctul de
vedere al existenței mele:
visul este o inactivitate alertă
a unui corp fără de simțăminte și idei
personale
Mai precis:
totul este subordonat simțămintelor
și ideilor visului
Visul este un fenomen real
Acest vis este infinit mai puternic decât
propriile mele idei și simțăminte
Rolul acestui vis este de a modifica
total ideile și simțămintele corpului
pe care cândva îl numeam eu
De aceea:
îmi este foarte teamă să mă trezesc
și prefer să vorbesc visând;
îmi este foarte teamă să mă trezesc
căci este absolut sigur că voi uita
visul pe care nu vreau să-l uit
Sunt captivul acestui vis urât și umilitor
Ferice de mine că pot încă vorbi visând

Sentimentalizare

Și acum că este atâta liniște
cum propulsat aș fi
în vid în dumnezeu,
cum ceața ar lăsa descoperit
un craniu pe o colină
cu televizoare sparte,
ah, ar trebui să am o idee
despre sentimentele
lucrurilor
Nici lucruri nici ființe
doar sentimente
Oglinzi care se scurg?
Unde?
În chiar această casă
În chiar acest oraș
În chiar această lume

Plutesc plutesc plutesc
Sunt ceasuri ca păianjeni
S-a golit pustiul
O senzație
Și voci ca valuri
Cuprinse de spirit
E sentimentul că sunt
viu

Glorie

Intrasem în mine
Adânc în mine
Mă baricadasem în mine
Și vorbeam
Vorbeam tare în clădirea
cu infinite săli
prin care treceam
în viteză în mare viteză
Nu mă vedea nimeni
Nu mă chema nimeni
Vorbeam cu mine însumi
enervat de muțenia zidurilor

Film mut

Un tren negru venea
din cer venea
printre antene ruginite,
lin ondulându-se
Printre ziduri cenușii
Un tren care
nu se mai oprea
Urmărit prin televizoare
de un oraș amuțit
Un oraș care nu mai știa
dincotro curge ora
O gură neagră venea
O coadă cu solzi negri venea
Un sistem negru venea
și se înfingea
în zidul teatrului
municipal
O explozie fără zgomot
ca într-un film mut
O năruire
O dispariție totală
într-un teatru brusc populat

Mariana Codruț

iluzia cea de toate zilele

uneori
ziua îmi pare o fantă
prin care cineva
ne pândește din altă lume.

închid ochii strâns
și mă rog: oricine ai fi
iluzia cea de toate zilele
dă-mi-o mie și astăzi.

junețe purpurie

junețe purpurie
din curcubeul morții boltit
peste mine –
cine de sânge te satură,
cine te ține departe de amiază?

la trap pe ghețuri trăgându-l tu,
oare craniul meu
inima ți-o păstrează?

viață comunitară

1.
deși februarie,
aerul e de lapte.
și-atât l-a bătut toată noaptea
vântoasa cu palele ei, că-n zori
nu m-au mirat trandafirii
– niște calupuri de unt gălbui –
înfloriți sub ferestre.

2.
sub ochiul blocat al bucătăriei,
niște bărbați vorbeau ce vorbeau
apoi se stricau de râs. ignorându-i,
o păsăruică din frigul blând
și puțintel umed arunca
ba spre dreapta, ba spre stânga
unduitoare panglici sonore.

nu e o pasăre a iernii, clar,
(cum nici copacii grăbiți
să se dea-n stambă alb-roz
nu sunt ai iernii mi-am zis).
dar ce bine că umblă pe-aici!

3.
cum e să fii îngropat de viu? –
am întrebat într-o noapte
în fața geamului
cât palma al bucătăriei
(strecuram abilă fumul țigării

printre borcanele și pungile
din grătarul de-afară
iar plopii și salcâmii din crâng
fumegau și ei).

a fulgerat brusc,
nu mi-am răspuns.
4.
jos în curtea interioară copacii freamătă
ca niște cili sub apă. simplul fapt de-a ști
că ei, orice s-ar întâmpla, ajung întotdeauna
în vârf (chiar dacă se pierd în crengi mai mari,
mai mici și în frunze) mă liniștește.

scrisoare către

iubită moarte, cu pași de panteră de-ai merge,
și tot știu că ești pe urmele mele. panteră roz
de soarele sângelui dogorind din stomac
-mă umflă râsul la gândul cum o să te
sinucizi tu hăpăindu-mă.

tu nu ai minte, ești chiar mintea – neputincioasă
în fața irațională femeii din mine pe care
o voi asmuți să te înfrunte (: și doar
imaginându-și că e iubită o să-ți taie ghearele!).
tu nu ești creatoare. ești dizainera sterilă și rasă
în cap care ne-mbracă pe toți ca pentru nuntă.
copilul din mine ți se va pune în cale, cu creta
desenând pe astfalt oameni zburând, păsări cu
trup de femei, case ultramarin cu ochi și gură.
Uniune decăzută,
Ordură înfloritoare,
nisip umblător,
resemnează-te, ai rabdare. viața mereu ți-a
demonstrat că răbdarea te duce întotdeauna la țintă.
acum eu sunt ținta și răd: cu tine de gât
am s-o rup cu tradiția, am s-o fac în fine
să capoteze. să ne privească ea, sângeroasa,
cum trecem pe râu ca un vapor cu toate luminile
aprinse. cu muzica decibelând nopțile.

Biblioteca

niște cărți pe rafturi închipuim noi în bloc:
fetele lăutarului din fanfara fostului Combinat
de fire și fibre sintetice sunt sigur Apolodor. taica
plecat în Italia câștigă bine cu goarna lui uriașă, iar ele
visează casa promisă (cu baie mare și cu balcon)
ca pinguinul sus-zis Labradorul; Iedera, copila peltică
de asistentă, e Micul prinț; ea cade-n șpagat sub bătător,
să ne uimească, iar soarele-i umblă prin păr
cu picioroange moi, aurii; doctorul de la parter e ghidul
Cum sa ajungi miliardar comentat de Hagi Tudose;
Rizo cel tuciuriu e Tom Sawyer, insul cu sabia ninja
coboară direct din Murakami sau Fane Spoitoru,
iar bătrâna doucement înoată-n muslinul fumuriu

al lui Forsyte saga. Cât despre grasul sforăind
de-ndată ce pune capul pe perne, nu e om de rând,
el este Domnul Țării Românești:
cu cartofi,
cârnați,
pingele
și-o curea de
porc
drept instrument pedagogic e umplut; fii-su,
manelistul cu ochi de safir, face pluta pe spate
în marea cu sarea balenelor albe. mai știu
o broșură de poezii 'nălțătoare undeva pe la patru,
''Noi suntem români'' cântam de la opt dimineața
scaldați in sudori, toți cei din blocul El. prințul
Mîșkin se pare că nu-i de pe-aici, însă Emma
lui moș Bovary, albă și plină de har, stă ascunsă
sub fiece pat...

lumee, lumeee, soro lumeeeeeeeee, Biblia însăși
sunt eu pentru mine: buchisesc la ea zi și noapte.

am găsit o vișină pe podul de lemn de peste Bahlui: era tăvălită
în praf, așa dodoloață. am ținut-o în palma fierbinte prin Tudor,
prin bulevardul Independenței, până-n copou, tot sperând
să-ntâlnesc pe cineva de încredere, copil, bărbat sau femeie,
să i-o dărui solemn. nu-mi auzisem glasul de două zile,
așa că i-am vorbit despre vară, vara cea aurie care se duce
mult mai departe decât America. când am tăcut,
se făcuse roză de teamă.

cu sulițele soarelui în ceafă, ne-am întors împreună acasă,
dar la intrarea în bloc am mâncat-o cu fața
spre ferestrele vecine:
dacă eu vă înfricoșez, voi nu mai puțin.

poveste din cartierul ''latin''

a treia zi dupa revoluție,
tatăl a zis:
'' să ducem la Casa de copii
puii ăstia de nomenclaturiști''

mama și-a pus palma pe gură,
dar inima nu i-a țâșnit afară.

noaptea în veceu ea și-a băgat
adânc mâinile pe gât, a desprins-o
cu grijă, cum ai desprinde dintre
sârmele rețelei de înaltă tensiune
șapca unui copil,
și-a îngropat-o în grădină.

''ca să se pișe câinii pe ea,
ca și pe trandafiri!''
a spus tatăl.

Maria Borio

Poezia care identificăşiuneşteînjuruleu-lui este poezia care te pierdecândeşticel mai încentrullucrurilor. Aparent, cel mai aproape de tine. De aceea, înpoeziaMariei Borioobiectele se insinuezăfărăştireapoeteişivorbesc (şiconstruiesc; şidauconsistenţă) singure, caşicumnimeni nu ar fi acolosă le vadă. Sausă le ignore. Dar, de fapt (prinprezenţa lor – şicândiau forma unorobiecte mai mari, şicând forma iubitului; o prezenţăgrea, sigură), ne legitimează.

Maria Borio, născută la Perugia, studiazăliteraturaitalianăcontemporană, după ce a scrisdespre Vittorio Sereni şi Montale. Publicăîncâtevadintrecele mai importante revisteitaliene, anultrecut a debutat, cu *Vite unite*, în al XII-lea "Quaderno italiano di poesia contemporanea" (Marcos y Marcos).

Prezentare şi traducere de Daniel D. Marin

***

Nucile sparte pe masă
sunt încă sunet
– mişcarea lucindă a ochilor
de la uşă la masă:
munca, greutatea care nu există,
neliniştile uşoare pentru oameni
– ca şi cum frumuseţea nu aravea un loc de plecare.
Aceste nuci au făcut zgomot,
îmi elimină gândurile
(se ivesc şi sunt deja de toate,
toate gândurile...),
mă readuc la corp,
la ceea ce numesc gust
(ideile sunt mereu fără trup,
sunt parte din toate?),
mă întârzie să număr resturile,
să le adun pe masă (şi gândurile
mele pe cine au făcut fericit?).
Cojile sparte aparţin acestor mâini,
în adâncitura, în liniile palmelor,
vârfuri de seminţe – se naşte instantaneu
o viaţă înăuntrul acestor mâini.
Să nu ai gânduri.

***

Chiar deasupra ştirilor eu ştiu nume şi persoane
cum era labirintul de sticlă, în parc, de oglinzi
până când zbătându-te găseai ieşirea.
De ce nu am ieşirea acum –
se numeşte reţea,

taie un pătrat exact
și un loc care este peste tot.

Sau sunt albul din capătul
coridorului cu oglinzi,
gravat de diagonale și metal
la pământ, strâns în jurul corpului
cu neoane care făceau indistincte
pielea şi aerul ca o umbră transparentă
care îi urmează pe fiecare, dar la răsucire nu e.
Și acolo o piesă din vechea monedă,
cercul de bronz cu delfin
era căzut la pământ
când am fost aproape de ieșire,
și casă n-o pierdem am lăsat-o.
Acolo, exact am crezut
într-o limbă identică pentru toate
de la aer la oglinzi,
de la inventatorul labirintului la mâinile
noastre transpirate
care protejau fruntea:
eroare sau abatere,
dar era fermitatea
cea care zbătea fruntea câteodată
înainte de a ajunge.
Și la ieșirea din parc maestrul clătitelor,
deschiderea încerc ca platforma întunecată
unde tragi și pescuiești
și pierzi, și apoi tenișii
peste deschidere și luna sigur
noiembrie – întotdeauna un ritual

în timp ce timpul este acum filiform
iar sentimentele certe pe care toată lumea le
poate înțelege
și vedea în singurarețea
infinită – sau, uneori, în echilibru,
cineva ce întoarce moneda.

***

Au fost zile ca zvonuri,
zvonurile utile înaercând se umple.
Au fost zile prea ale mele
cărora le vorbesc scurtcircuitat.
Și ale tale – acelea ale
lui, ale altuia, ale altuia,
alte zvonuri
eu despre ei, ei
despre mine și nimeni
despre nimeni.

Îmi apăreau chipuri feminine
pe masca de marmură,
pline de lumină în decembrie
și prea ușoare pentru a înțelege
dacă tineri sau bătrâni, creaturi
nenaturale sau animale.
Apăreau geometriile,
ficțiunile, și toți locuitorii,
alunecând apropiate, secrete,
desprinse de soarele alunecând
din gură în gură din corp în corp,
se uneau cu personele reale,
îmi făceau o figură.
A număra este unic,
a le recunoaște în lumina exactă
zvonurile care nu par reale,
pe care le vrei transparente,
nevinovate sau simple –
și te fac mult mai unic
decât un om singur.

***

Un interior – presiunea apei
în tuburi, lumina lămpii
difuză, respirația,
mestecarea obiectelor... este a mânca
doar un pic, a gândi grile metalice
pe care să atârne substanțele naturii,
a recrea.
Apoi, în afară – pășești ca nimic,
se oprește mașina, vântul, musca
epuizată între ferestrele caselor,
firul de iarbă uscat de îngheț,
încă apasă – precum un eu multiplicat.
Până când, îmi veis pune îmi vei spune,
vom ști că ocrotiți sau expuși
este același lucru?
Îmi vei spune creaturile neștiutoare
nu există, și sapă sapă
fiecare se găsește.
La capăt este
rădăcina ierbii,
contactul dintre drum și țărână,
prăbușirea ultrasunetelor dintre aripi și aer,
cutele între perete și perete,
aburul de respirație pe pahar
și umbra care degradează.
Totul este
adevărat pe scale multiple
precum frazele care duc mai departe

mai departe spre a înțelege, gestul
în care scotocești pentru a vedea capătul.

Interior plin de nimic,
lumina gri-albăstrie care vine
este dimineața și seara
și lucrurile smulse umbrei
o secundă te vădcum le vezi.

***

Sticla este în totalitate iarnă,
copacii se apleacă,
un tablou este deja perete,
celula o altă celulă:
poate că ar putea continua
cu sentimentele confiscate
ca picăturile care cheamă lumina,
ar putea ignora.

Memoria – toată lumea recunoaște
sau pretinde.
Trec culorile de iarnă
pe fereastră ca și cum nevoile
erau statui înăuntrul cerului
ascunse de natură.
Se simt mai mult ale nevoii
puternice cu apa nouă –

astfel spun plantele
pe care iarna se întoarce de mii de ori –
este neobișnuit a exista anonimi și noi
înșine,
a săpa iarna,
azi difrontierele,
alți noi amestecați cu arborii –
par arbori si suntem
noi?

Prefer sfârșitul insectelor
atât de crude în inelele lemnului,
murind de la aerul uscat
când vântul este prea puternic:
sufletul meu a murit de mii de ori
și s-a întors, un privilegiu
care stinge și inundă.
Încă încerc să-l fixez
în clipa care, anonim, se apleacă
spre natură fără nici o dovadă, și crede
că nimicul există.

***

Se vor încheia, se vor încheia –
m-am gândit la aceste momente,
suspendarea, adevărul
pentru toate – aceste secunde
hrănitoare ca laptele.
Apoi am învățat să mă ridic și să mă aplec
precum întâmplările, puținele
care se pot privi. Și întâmplările
au devenit ale mele, stările mele de spirit
au devenit întâmplări.
Dar mierla urmează cursul ramurilor,
este o realitate pictată
care se mișcă fără teamă
până când nu simt ce este mai adevărat
decât mine –penele negre
care strălucesc printre ramuri să-mi spună
perfecțiunea e înafară.
Atunci se întoace moartea precum cerul
peste toate lucrurile transformate –
iată că cerul are toate culorile,
le împinge în sus, le pierde,
le face noi, cerul
se schimbă în fiecare zi – și lumea
rezistă doar în paralel.

***

Cerul este alb printre frunzele
care se ridica de la sol spre un punct de aer.
Distingi culorile, ierarhiile,
nou-născutele, veșnic verdele
frunze de magnolie contralumină
care ascund o lume
latentă ca a noastră.
Sare brusc vidul,
privind de la tulpină la vârful ramurilor
cerul în mijloc
ca și cum l-am putea bea. Ceva
atât de logic și corect –
ierarhiile cele mai umane nu se fac
din apă și lumină, cresc
cu voință necesară,
se modifică după nevoile câtorva.
Repetă asta și las-o
să treacă de la indiferență la vânt,
pe care-l ține cu ea la un moment dat
între ochii mei și magnolie.

Adi Cristi

Material didactic

Te privesc adânc
simți cum în ochii tăi
se sapă fântâni
care coboară înfiorându-te
cu caldura aceea inexplicabilă
și inexprimabilă
de nici o ramură a științei sau a religiei
înnebunindu-te
mai mult la propriu
decât la figurat.

Doar prietena îți spune că miroși ciudat
a iubire
pe care sigur ți-o va fura
dacă și-n ochii ei va coborî Luna
o dată cu privirea mea adâncă
turată la maxim
cum doar frezele mai sunt atât de puternic ambalate
la Sondele din care se extrage țițeiul
aceeași materie folosită și pentru gazul lampant
la lumina căruia scriu astfel de poeme de dragoste
numai bune de predat la lecția de dirigenție.

Înălțare pe jos

Biserică lângă biserică...
așa se învață mersul pe jos:
din rugăciune în rugăciune
din închinare în închinare
din smerenie în smerenie
din milostivire în milostivire
dn tăcere în prelunga tăcere
așa se învată mersul pe jos

înspre tine
doar pe jos pot ajunge
de când te-ai ridicat la cer.

Stare de slăbiciune

O după-amiază cu multă liniște
un oraș amorțit
o stare de somnolență
strecurată pe sub lumina difuză
ca o scrisoare primită de la Fisc
se alătură acelor câtiva pași
nefiresc de grăbiți
cu care mă alergai după tine

singurii oameni lipsiți de griji
din acest oraș amorțit
surprins la semafor
ca o surpriză
din ouăle Kinder.

După două ore de rătăciri don quijotești
cineva a deschis ușa de la Massimo Dutti
și întregul oraș a revărsat pe străzi
de parcă s-a spart conducta cu locuitorii
înregistrați la Policia Nacional Aduana
de pe Avenida de Alferez Provisional
A fost un moment de slăbiciune
orașul și-a revenit în forfota sa iberică
de fiecare zi
în timp ce noi căutam cu ochii pe hartă
Torre de Hercules – Patrimonio de la
Humanidad

Desprindere

Am deschis palma și m-am desprins
de ceea ce ar fi trebuit să țin strâns
dacă e aer
dacă e bara de protecție
dacă e pixul
dacă e sufletul
dacă e vorba mototolită
dacă e transpirația emoției
dacă sunt eu ținut în palmă
dacă ești tu
mai ales palma ta
ținută în palma mea
cum se mai țin unul de celălalt vagoanele
sau cuvintele rostitoare de fraze
și de strigăte de ajutor!

Am deschis palma
și m-am desprins de cartea acestui poem
mult prea lipicios, mult prea îndurător
cu cei care poartă mănuși
cu cei care vor să simtă pulsul
doar la televizor
doar în spații special amenajate

m-am desprins pur și simplu
căzând în lumea reală
acolo unde se întâmplă ceea ce se întâmplă
despre care mai apoi povestim

m-am desprins de mine
căzând peste tine
cum mai poate să-ți cadă
lumea pe cap.

Ochiul pare să fi rămas doar un hangar

În ce lume am ajuns
cu acest poem?

stau și te privesc
cum zbori
sau poate să fi fost vorba
doar de un avion
desprins ca o frunză
din noaptea somnului tău agitat...

în ce lume am ajuns...
în care ochiul pare să fi rămas
doar un hangar
în care se intră pe jos
și avioanele intră pe jos
în care zborul nu are ce căuta
nici măcar în programele speciale
Stau și te privesc
și nu te înțeleg
de ce din privirile tale
decolează aceleași avioane
ce trec prin mine
fără ca noi să avem o înțelegere
de tăceri complice, fie ele și mutuale...

Andrei Cucu

Mircea Rusu:

Poezia e prima ureche în care a șoptit Dumnezeu

interviu realizat de Ioan Mateiciuc

Ioan Mateiciuc: *Pentru început trebuie să îmi manifest bucuria și să vă salut mulțumindu-vă pentru faptul că ați acceptat să purtăm o discuție, acum mai mult din exterior aș spune, despre cum ați perceput lumea muzicii folk din interior, asta în cazul în care există conturată o lume de genul acesta, ori e numai inclusă în marea lume a muzicilor de tot felul?*

Mircea Rusu: Răspund întotdeauna cu mare plăcere oricăror astfel de invitații! Când ea vine din partea unui tip ce trudește pe ogoarele spiritului, cu atât mai bucuros! Lumea muzicii folk, așa cum am cunoscut-o eu, nu mai există din păcate, de foarte multă vreme. Populată de muzicieni unul și unul. Când Dan Andrei Aldea m-a urcat pe scena Sălii Sporturilor din București într-un concert maraton al Cenaclului Flacăra, eram însoțit de încă doi adolescenți din Târgu-Mureș, cu care alcătuiam un grup de folk. Ne ascultase Dan într-un veceu al Sălii Sporturilor din Cluj, cu câteva săptămâni în urmă și plăcându-i, intuind foarte probabil că e ceva de capul nostru, a și acționat în consecință. Eram

așadar pe imensa scenă iar în fața noastră o sală neîncăpătoare. Privind în jur pe scenă, așezați pe scaune așteptând să cânte, stateau Doru Stănculescu, Mircea Vintilă, Vali Sterian, Florian Pittis, Marcela Saftiuc, Zoe Alecu, Mircea Florian, Dan Chebac, Evandro Rosseti, Adriana Ausch, Mircea Bodolan, Dan Andrei Aldea desigur și încă alții. Adaug acestor nume pe cele ale regretatului Nicu Vladimir, Horia Stoicanu, Alexandru Andrieș, Mircea Baniciu, Nicu Alifantis și ai imaginea acelei lumi aflată într-o continuă și sublimă competiție artistică, stimulându-se, ajutându-se, bucurându-se de tot ce izbutea celălalt. Azi, din păcate, nici vorbă să mai existe atâta înghesuială a valorii și măcar acest lucru ar trebui să rămână indiscutabil prin evidența lui. Sigur, generația mea a dat un Poesis, un Olărașu, un Ovidiu Mihăilescu, dar cam atât. Mai încoace nu prea știu, nici nu cutez a privi. În timp am căpătat deprinderea identificării cu ușurință a mediocrității și nu mai găsesc suficiente resurse interioare s-o menajez. Cum nu sunt masochist, o și ocolesc pe cât posibil chiar și la nivelul conversației. Aud că, nici vorbă de acest dezastru, dar astea sunt vorbe deșarte. Aștept cu interes și nerăbdare valoarea, certificată de timp, singurul, nemilosul judecător.

I.M.: *Pe site-uri de socializare sunteți foarte activ și vă urmăresc cu interes epistolele și recenziile la tot felul de evenimente și probleme. Care e secretul unui proces atât de activ și de unde găsiți timp pentru toate?*

M.R.: A locui într-o comună înseamnă în primul rând redescoperirea timpului natural, cu totul altul decât cel din aglomerațiile urbane unde este artificial accelerat. În plus, rămân o persoană comunicativă, participativă, căreia-i pasă în general de tot ce-l înconjoară, dincolo de limitele geografice.

I.M.: *Dacă s-ar propune înființarea unui partid al folk-iștilor care să apere interesele artiștilor și a muzicii, cine credeți că ar fi cei mai buni manageri pe care zona îi are la momentul acesta, sau pe cine vedeți în stare să facă echipă și să militeze printr-un lobby aș spune agresiv mai degrabă decât activ, pentru că trebuie să existe o oarecare mișcare browniană și o oarecare mobilitate și mobilizare pentru a reuși?*

M.R.: Diviziunea socială a muncii oferă șanse nefructificate încă de muzica folk. Cei mai

buni manageri cred că rămân managerii de profesie. Cu amărăciune, nu cred că e posibilă o astfel de coagulare decât la acest nivel ideatic. Folkul de azi e compus din muzicieni cu aspirații mult diferite. O parte aleargă după bani, cea consacrată, alta după succes și recunoaștere. Între aceste tendințe nu există nimic în afară de mici șuete în care prima categorie o îngăduie pe-a doua s-o mai gâdile la orgoliu.

I.M.: *"Iarba verde de acasă" sau „Omul bun și pomul copt"?*

M.R.: Verde-nrourat.

I.M.: *Faceți parte din rândul artiștilor folk consacrați care nu dau la o parte tinerii aspiranți foarte talentați, și aici aș face referire la Paul Arva și Lucian Darie. Au fost la mare căutare când se organiza câte un festival pentru că implicit, valoroși fiind, creșteau cota concursului și astfel valoarea festivalului. Cum vă explicați că după ce au câștigat cam tot ce se putea câștiga și regulamentul nu le permitea să se reîntoarcă în zona concursului pentru că era o posibilitate de a fi auziți și apreciați, asta se întâmpla prin 2008 dacă îmi aduc bine aminte, au fost pur și simplu uitați sau condiționați să cânte pe banii lor? Și dacă aștept un răspuns, m-ar interesa o soluție reală la problemă.*

M.R.: Eu i-am luat în trupă pentru talentul lor indiscutabil. Nu însă pentru ceea ce creează. Din această perspectivă încă sunt forme fără fond. Am purtat discuții cu Paul pe această temă. Când între fond și formă există o legătură organică, nimic și nimeni nu poate opri respectivul muzician. El va fi recepționat cu siguranță. Darie este, foarte probabil, vocea numărul unu din România. Se dovedește că nu e de ajuns. În general, cred că toate neajunsurile, vinile, încep cu și din noi. Abia apoi conjuncturi mai mult sau mai puțin favorabile. Nu sunt suporterul victimizărilor.

I.M.: *"Va veni și va fi". Povestiți-ne despre acest proiect care nu e unul oarecare, sunt implicați actori renumiți și nu numai.*

M.R.: Albumul e gata. Aș prefera însă să vorbesc despre el făcându-l, punându-l pe scenă. Am pus carul înaintea boilor și am greșit. Un proiect cultural de anvergură, cu dificultățile lui într-ale concretizării. Sper să le depășim.

I.M.: *Cum se împacă latura administrativă cu cea artistică? Există o oarecare armonizare a strărilor de spirit contradictorii?*

M.R.: Uneori nu se-mpacă deloc. Sunt la mare distanță una de alta. Câteodată însă e mai suportabil. Și în rest, se-armonizează foarte bine.

I.M.: *Despre generațiile care urmează întreb frecvent și mă întreb din ce în ce mai des. Cum se vede de la fereastra dumneavoastră viitorul acestui gen muzical?*

M.R.: Ceea ce pentru mine e sumbru e să constat o înclinație maladivă a tinerilor spre triste̦turi aiuritoare ale unor povești de dragoste siropoase în game minore. Pe de altă parte, cu câteva foarte puține excepții, folkul tânăr, asemeni muzicii ușoare sau dance, lipsește din viața cetății. Orice se poate întâmpla în câmpul nostru social, pot izbucni războaie în lumea asta, folkul tânăr cântă aceleași iubiri fade. De pe scenă a ajuns în cluburi, de-aici, ținând-o tot așa, în parc și de-abia de-acolo să mai întrezărește o speranță. Și evident că-mi doresc să mă-nșel în analiza mea sumară de altfel și subiectivă deopotrivă.

I.M.: *Foarte des v-am văzut pe media într-un proces continuu de recurs la bunătate și pace, atingând subiecte de care mulți se feresc să vorbească, chiar dacă sunt importante pentru societate. Se poate defini artistul Mircea Rusu ca fiind unul din puținii oameni de folk care știu să pună problema atunci când e nevoie de o voce purtătoare de cuvânt?*

M.R.: N-am avut niciodată pricepere și preocupare pentru definiții. Fac ceea ce-mi dictează inima în anume momente. Nici să mă erijez în purtator de cuvînt nu-mi seamănă. Ceea ce-mi seamănă leit însă, e să fiu purtătorul propriului cuvânt.

I.M.: *Spuneți-ne ceva ce nu știm despre Mircea Rusu și credeți că pentru noi, cei interesați de artist ne-ar plăcea.*

M.R.: Nu prea mai reușesc să-mi dau seama ce-ar plăcea. Ceea ce mie-mi place însă la acest tip, e consecvența cu care-și urmează sufletul. Bucuria fructificării unor informații ce-mi parvin pe firul scurt, ca să zic așa. Secundele când notez repede tot să nu uit. Ele, aceste secunde sunt cele care leagă misterios toate vârstele mele biologice și-mi îngaduie accesul la copilul din mine. Și el, copilul, e armonic, cuprinzător de bine și frumos, așternut în glia strămoșilor noștri ca un pui de dac.

I.M.: *Este sau nu este Mircea Rusu poet?*

M.R.: Am avut privilegiul să stau în preajma câtorva poeți importanți ai neamului nostru. Ei bine, respirând același aer tare al înălțimilor, am înțeles că poetul e mijlocul cel mai performant prin care se poate lega cerul de pământ și omul de ceruri. Că poezia are o forță colosală ce poate urni munții din loc. Poezia e prima ureche în care-a șoptit Dumnezeu tainele lumii și universului. Sigur că mi-ar fi plăcut să fiu poet, dar n-a fost să fie. Din respect pentru adevărata poezie, mă socotesc un statornic prieten al ei căruia din când în când aceasta îi mai dă sculele ei să se joace și el o tură-două.

Dinu Olăraşu:
cântecele nu vor altceva
decât să povestească despre viață

interviu realizat de Ioan Mateiciuc

Ioan Mateiciuc: Dinu Olărasu – un nume, o vocație, un artist?

Dinu Olărașu: Nu știu cât nume, dar o ființă sigur, una care lucreaza la numele acesta. Despre vocație mi-e greu să spun. Simt uneori că treaba pe care o fac în lume ar fi exact ceea ce-mi doream. Cu bucurie, cu patimă, cu chin. Cu siguranță, sunt unele structuri ale minții mele care s-ar putea numi artistice. Oricum, și definiția artistului a suferit serioase modificări în anii din urmă. Dacă asta înseamnă însă onestitate, talent, curaj, atunci cred că e bine.

I.M.: Apari destul de rar. De ce?

D.O.: O parte din vină e a mea. O alta a contextelor de tot soiul. Remarc, deasupra de toate, un interes din ce în ce mai scăzut pentru cei care stau pe scenă singuri, cu doar o ghitară în brațe, încercând să ajungă la mințile și inimile celorlalți, cu numai un vers, cu numai un refren.

I.M.: Cum arată interiorul acustic al lumii tale?

D.O.: Destul de zgomotos uneori, suficient de liniștitor alteori. Decorat cu temeri, cu îngândurări, cu porniri copilărești, cu idei de o noapte, cu proiecte grave, cu convorbiri telefonice nesfârșite, cu lacrimi, cu pagini nenumărate acoperite de fulgerări poetice, frânturi din viitoare cântece, ale mele sau ale altora.

I.M.: Care sunt muzicienii preferați?

D.O.: Nu s-ar mai încheia lista vreodată. De la foarte cunoscuți la foarte bine necunoscuți. Cu osebire i-am apreciat pe cei care au reușit să-și scrie și poeziile. De la cei foarte șlăgăroși până la cei întorși adânc în sine. De la cei cu un singur cântec până la cei cu nenumărate. De la glumeți până la profund serioași, de la cei care sunt impecabili vocal și intrumental până la cei care abia acum învață tainele. La unii am apreciat spiritul ludic, spontaneitatea, freamătul, la alții echilibrul, tenacitatea. Întâlnirile față în față cu toți oamenii aceștia, mai tineri sau mai puțin, au fost cele care au contat până la urmă. Nu prea am plecat cu mâna goală niciodată, dacă vrei altfel spus.

I.M.: Cum e să colaborezi la construcția proiectelor altor artiști?

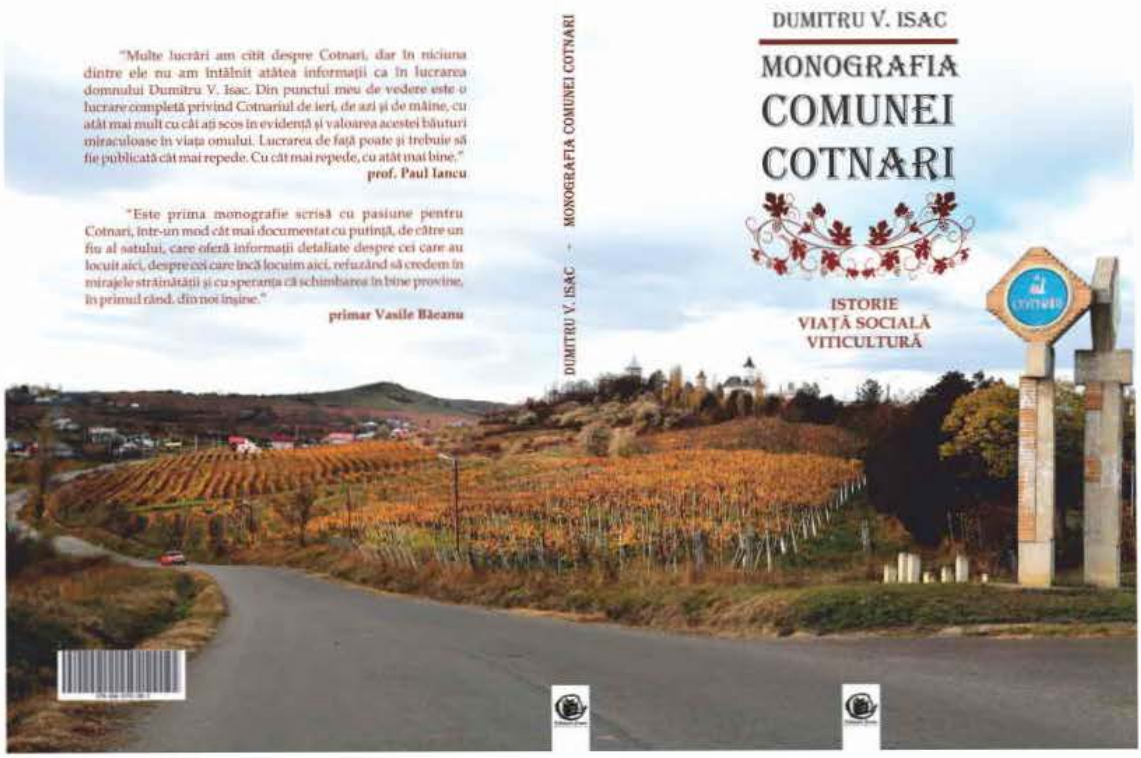
D.O.: Provocator, desigur. Binefăcător, sper, și pentru mine și pentru ei. Atunci când am avut posibilitatea să adaug ceva bun, să sporesc într-un fel sau altul mesajul lor, am făcut-o fără rest. Nu de puține ori, cu dificultate. Nu după puține încercări uneori, așa cum alteori din prima silabă. Experiențe pe care le doresc oricui. Nu dăunează, ba dimpotrivă, îmbogățesc pentru totdeauna. Eu am făcut-o cu teamă și cu bucurie în același timp, fără orgolii și fără prosteli de circumstanță. Am înțeles în timp cu mult mai bine diferențele, cum,deopotrivă, și afinitățile dintre noi.

I.M.: Cea mai frumoasă zi din viața ta?

D.O.: I-aș supăra pe zei dacă aș declara una singură. Au fost atâtea. Și nopți. Cu deasupra de măsură.

I.M.: Dacă ar fi să trasezi între tine și ascultătorii tăi o linie imaginar-muzicală, cum s-ar numi aceasta?

D.O.: Poate, cu titlul unui cântec, "nu vrei să fii tu fratele meu". Sau, cine știe, dacă nu ar fi mai nimerit "n-ai nevoie de foarte multe ca să fii fericit". Ele, cântecele acestea, nu vor altceva decât să povestească despre viața mea și viețile altora, despre singurătatea și frumusețea lumii pe care o locuim, așa, în grabă. Despre iluziile și împlinirile mele, despre neajunsurile și strălucirile vieții. Cu sinceritate, cu inspirație, atâta cât am avut, cu gândul că toate se vor așeza, într-un final, în rostul lor. Liniile acestea imaginare au țesut covorul pe care l-am întins între mine și ceilalți, ca pe o punte.



De la Cotnari la Bethleem e o azvârlitură de băț

Dacă mergi la munte sau la mare, la Roma sau Paris, și spui că ești din Cotnari, inevitabil un zâmbet apare pe fața interlocutorului; poate nu chiar ca al Mona Lisei, dar oricum, plin de înțelesuri și obligatoriu degrabă vărsătoriu de vin, fie el și virtual. Acest semn e un privilegiu, care ne precede existența, atât a noastră cât și pe a copiilor copiilor noștri. Este mirabil așadar că, înainte de a ne naște și mult timp după, lumea zâmbește când afirmi un loc de baștină precum Cotnariul, bașca că nu am făcut nimic să ne naștem aici și nu în alte locuri poate la fel de bine, sau măcar pe aproape, binecuvântate de cel pe care îl numim Dumnezeu!

Dar ce-i așa fain, ar zice olteanul, la Cotnariul vostru și la oamenii săi? Dar Ardealul, care-i fruntea, zice-se, n-are și el mâna Domnului pusă pe creștet?

Pe principiul "cele rele să se spele, cele bune să se-adune" voi încerca un răspuns cât se poate de onest și întemeiat, ca să se vadă nu numai esența a ceea ce numim Cotnari, dar și ceea ce ar putea fi, dacă vrea, acest pământ care ne ține și ne leagănă din fragedă pruncie până la adânci bătrânești. În paranteze fie spus, dar dacă vedeți, prin absurd, pe cineva legănându-se pe ulițele noastre, vina e a pământului, și nu a iubitorului de licori zeiești.

Și, ca să fiu logic și totodată poetic, am să încep cu timpurile de demult, când Dumnezeu și Sân Petru mergeau prin porumburile și spicele de grâu de pe spinarea Hodorei și, fiindu-le picioarele sfinte obosite și stomacul vorbitor, au fost primiți de cei mai săraci și mai fericiți dintre oameni, pentru că, nu-i așa, numai ce-i flămânzi și însetați de dreptate se vor sătura!?! Dacă n-a fost așa, atunci cum se explică că și acuma, dacă cineva bate la poartă pe înserat, oricine iese cu frica că-i

Domnul și, de nu poate el, îl îndrumă pe la vecini. Sigur se va găsi cineva să-l primească și dacă nu, măcar tu, dragă cetitoriule, vei îngădui și cei primi pe Domnul în casa și în inima ta.

Apoi, ca să urmăm firul poveștii, oare nu pe Cătălina, la cetate, strămoșii noștri s-au iubit și au trăit și lor trebuie să le mulțumim pentru că suntem și, în puținul răgaz pe care-l avem, încă ne mirăm a fi?! Nu aici, cum spune legenda, prințesa Cătălina a ridicat ziduri înalte împotriva cotropitorilor? Și nu tot aici, peste veacuri, însuși regele, Carol al II, a dărâmat mândrele ziduri ale inimii, ale iubirii sale, pe numele pământesc Elena Lupescu, punând temelie la castelul dintre vii? Poate aceeași piatră căzută din temelia cetății dacice, dar asta numai Dumnezeu știe și, poate, sfinții săi preaiubiți.

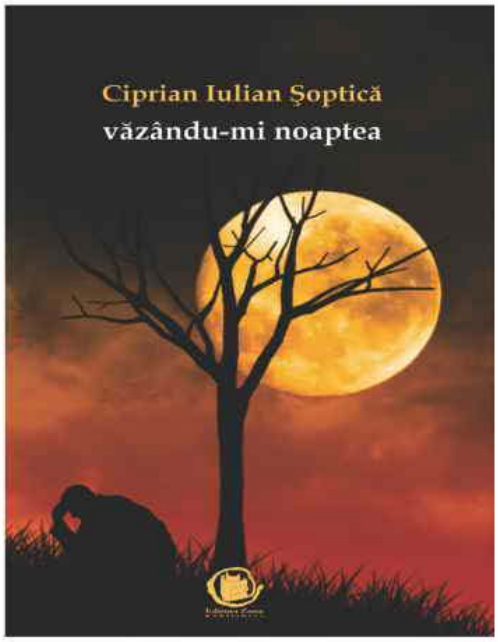
Dar de Cârjoaia, ce-aș putea spune fără a greși cu nimica? Aici marele voievod Ștefan a zidit pod din dragoste de vin și de oameni. La Cotnari, marea soprană a lumii, Hariclea Darclée, și-a făcut un obicei din a cânta, acasă, oamenilor locului, care o priveau ca pe o zeiță.

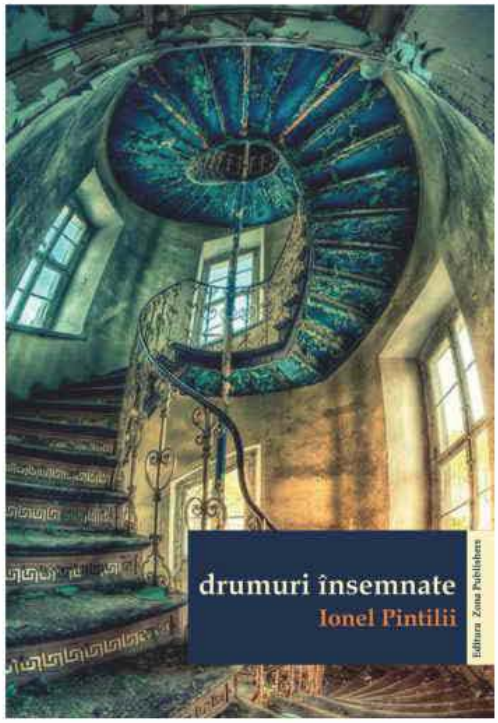
Nu pot uita nici de Horodiștea, unde însuși Poetul (Eminescu, desigur) s-a odihnit pe băncile școlii, ca orice inspector școlar care ține să simtă și să vadă cu inima sa cum e viața învățăceilor și ce poezii și cântece cunosc.

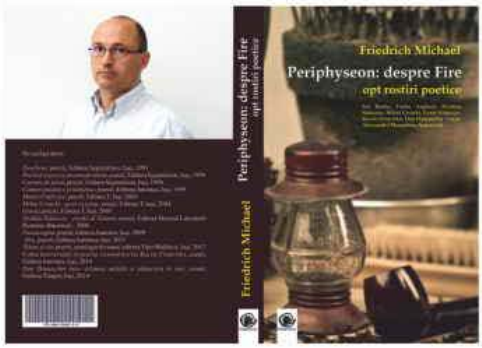
A fost o vreme, așadar, când pe aceste meleaguri, mari oameni au poposit și au împărtășit din lumina lor. Nu degeaba am avut la Cotnari prima "universitate" din țară, Schola Latina de la Cotnari, și nu în zadar Cezar Petrescu a ales să se nască aici, visând la Fram, ursul polar și la năzbâtiile sale.

Dar, dincolo de legende, de povestiri istorice și fapte atestate științific, cert este că fiecare cotnărean își are propria istorie și propriul destin, aici, sau în altă parte. Iar oriunde am fi, pentru a ști cine suntem și ce putem fi, e necesar să știm cine am fost. De aceea, o carte despre Cotnari e ca un izvor de apă în desert sau ca o stea în Ajunul Crăciunului. Și cine se bucură cu noi, în Domnul se bucură și caută bucuria pentru ea însăși și pentru totdeauna.

Dorin Cozan







ISSN 2248-0668

UNIVERSITATEA „APOLLONIA" DIN IAȘI

EUROPEAN BUSINESS ASSEMBLY, prin SOCRATES COMMITTEE OF OXFORD, a declarat
UNIVERSITATEA APOLLONIA „BEST REGIONAL UNIVERSITY"

BEST UNIVERSITY

„O universitate europeană centrată pe student"

sponsori

parteneri media

TV APOLLONIA

Info Apollonia
Agenție de presă

RADIO APOLLONIA
www.apolloniaradio.ro

NOVA APOLLONIA
Săptămânal de cultură, educație, informație